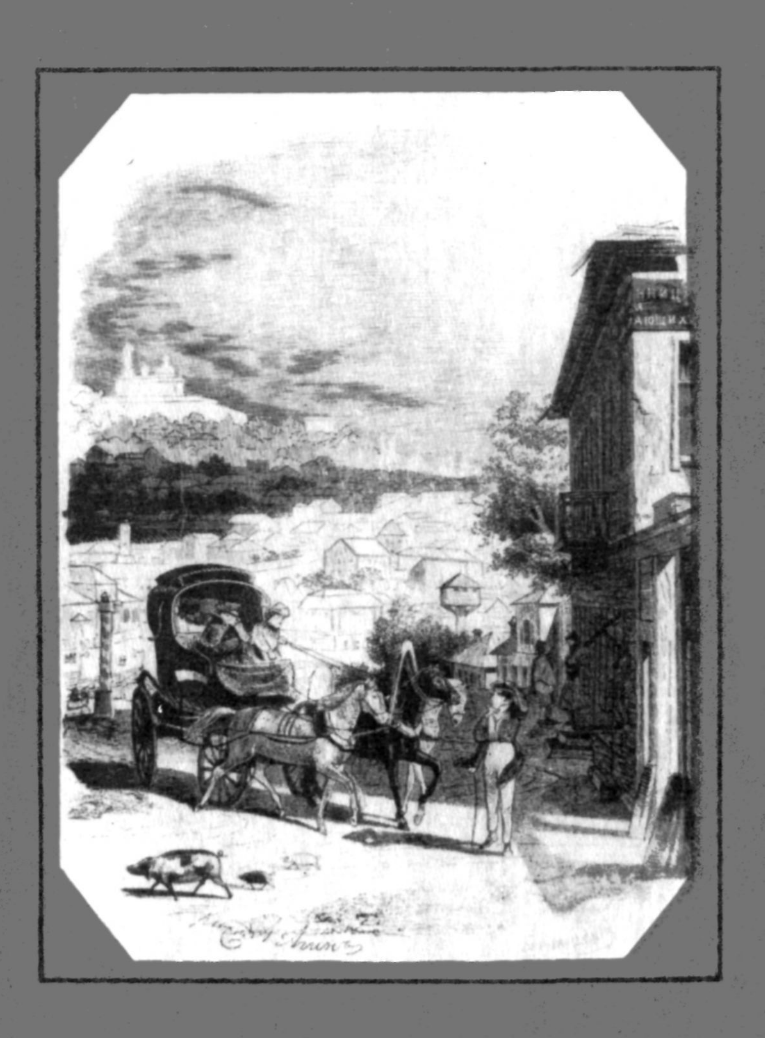
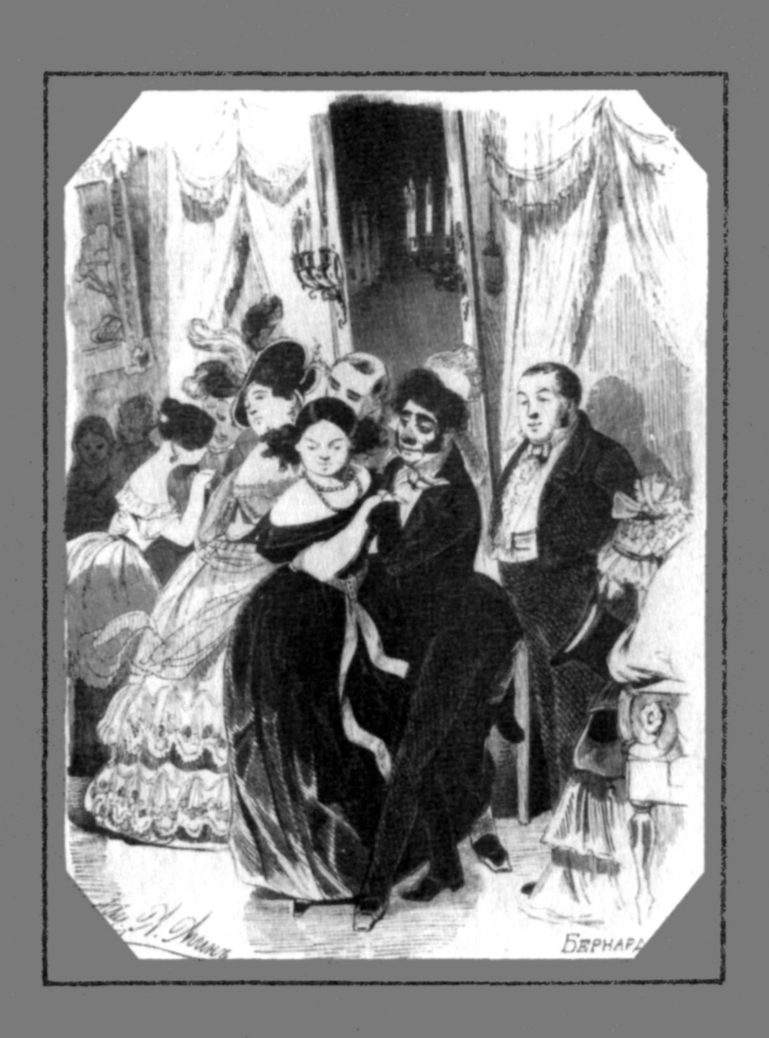
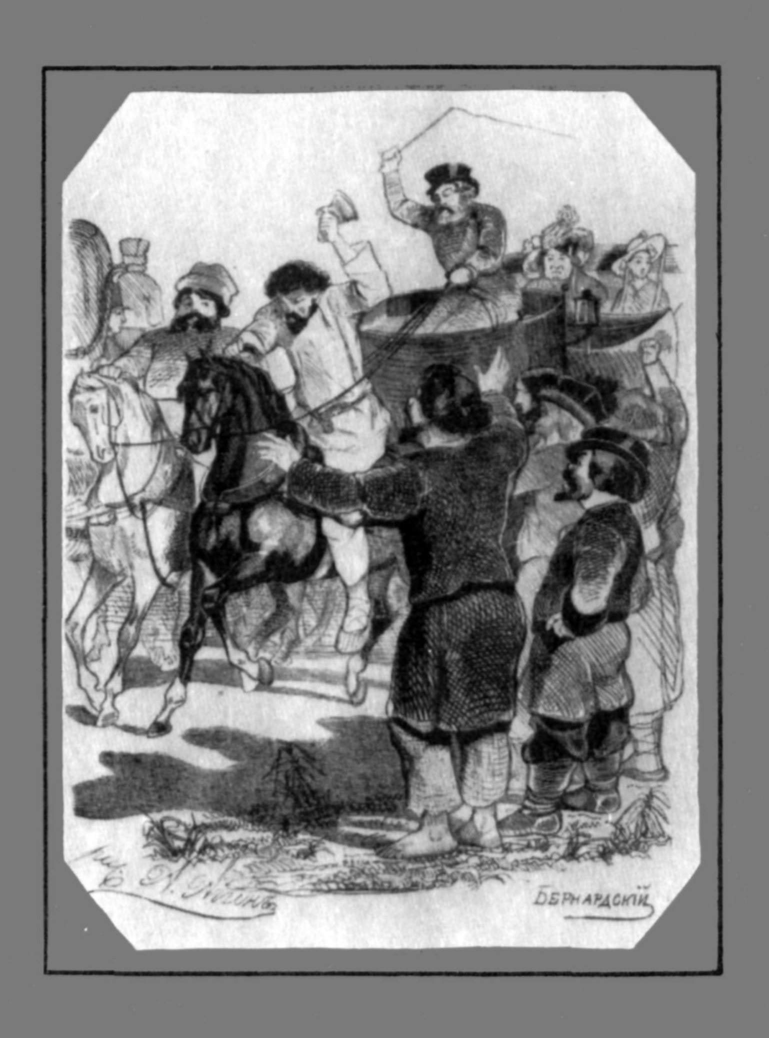
Игорь Золотусский



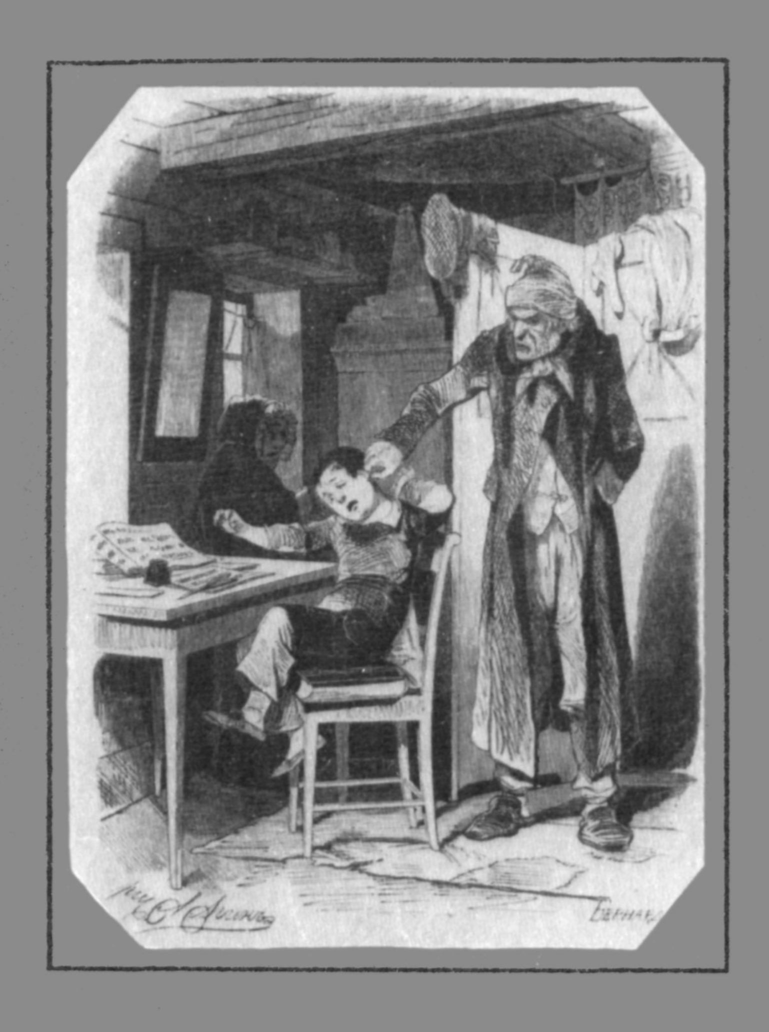
ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ

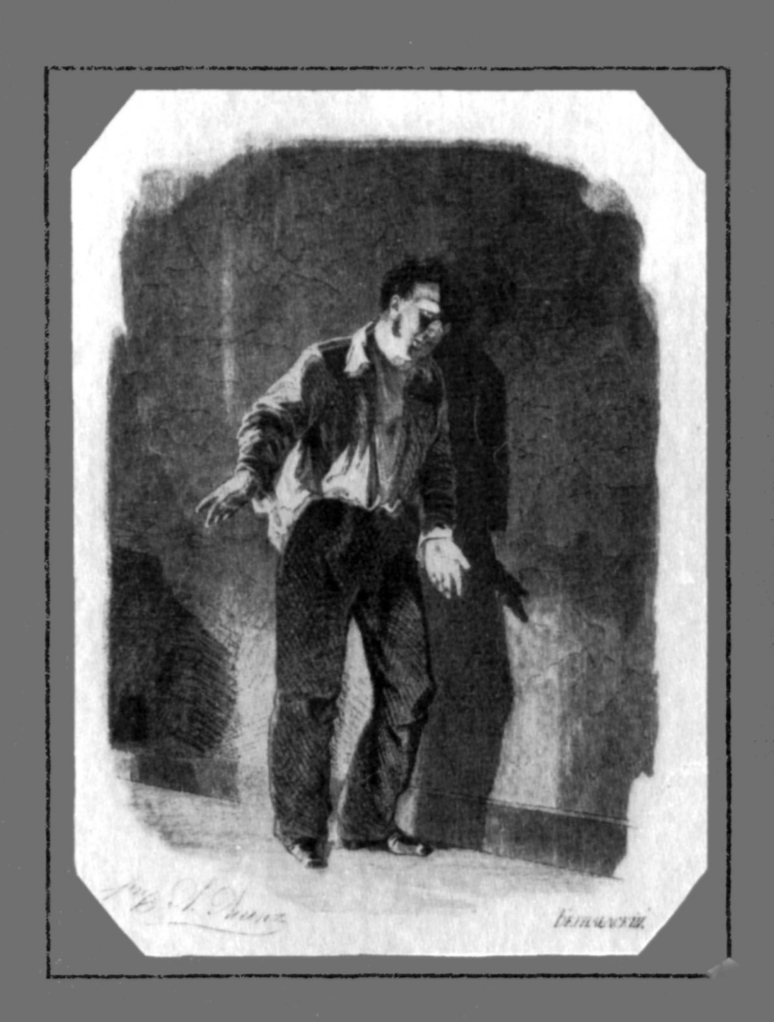



БЕРНАРД


БЕРНАРДСКІЙ


БЕРНАРДСКІЙ





Игорь Золотусский

ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ

СТАТЬИ О ГОГОЛЕ

Москва
Советский писатель
1987

В книге использованы рисунки А. АГИНА,
гравюры Е. БЕРНАРДСКОГО

Художник ИРИНА ПРЕСНЕЦОВА

Золотусский И. П.

3-81 Поэзия прозы: Статьи о Гоголе. — М.: Советский писатель, 1987. — 240 с.

Автор — известный критик и исследователь Гоголя. В собранных здесь статьях он вводит читателя в художественный мир гениального русского писателя. Заново прочитывая произведения Гоголя — «Ревизор», «Мертвые души», «Коляска», «Записки сумасшедшего», «Тарас Бульба», пересматривая некоторые устоявшиеся в критике взгляды, автор как бы приглашает читателя к спору.

З $\frac{4603010101 — 224}{083(02) — 87}$ 462—87 **ББК 83 3Р7**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Никто еще не отгадал загадки Гоголя. Эта загадка не выдумана, не придумана. Она существует. Гоголь, как на памятнике работы Н. Андреева, то отдаляется от нас, то приближается, точней, то отдаляет, то приближает нас к себе его взгляд, его улыбка. Они странны, неопределенны. Они направлены на зрителя и, вместе с тем, уклончивы. Гоголь как бы зовет, подзывает, а когда подходишь, отводит глаза.

То же и смех Гоголя. С одной стороны, Гоголь смеется над глупым, смешным и страшным — да, и над страшным, например, над смертью, — с другой стороны, его смех полон печали: то печаль несоответствия между «мечтой» и «существенностью».

Смех Гоголя ощущает это несоответствие как комическое противоречие жизни и одновременно как боль. Рана открыта, кровоточит: отсюда слезы.

Гоголь начал с творений мрачно-возвышенных, с подражаний немецким романтикам и Жуковскому. Эти творения, как он признавался, были все «в серьезном роде». Но затем смех как бы сбросил со слова Гоголя тяжелый покров. Явилась веселость, явилась радость, против готического собора вырос «вертеп»[1].

Гоголь — дитя книжной культуры и дитя народного юмора, смеховой культуры народа, как сказал бы М. Бахтин. Восемнадцатый век со вспышками одического величия, со слогом Державина и школа Шиллера и Гофмана чувствуются в Гоголе. Полет книжной речи мешается в его

[1] Так в старину называли бродячий кукольный театр.

прозе с грубой шуткой простолюдина, с лукавством украинского «дядьки», с «раем» и «адом» народного представления, где человек и черт выступают как герои одной пьесы.

Черт у Гоголя смешон, а человек бывает и страшен. У человека могут внезапно выскочить клыки, как у колдуна из «Страшной мести», а черт может быть подвергнут порке, как напроказивший мальчишка.

Черта можно пороть, на черте можно ездить верхом, черта можно дурачить — человек во сне видит такую правду о себе, о которой он не смеет и думать при свете дня.

Смех Гоголя универсален — он охватывает все проявления человеческой души начиная от низких и кончая высокими: низкое и высокое не противостоят друг другу, а переливаются одно в другое, создавая тот отсвет алмаза, в глубине которого всегда остается тайна.

Гоголя числят в сатириках, комиках. Он считал себя поэтом. Он добивался того, чтоб сказать *все* о человеке, тронуть его со всех сторон, как хотел он показать со всех сторон Россию, а может быть, и весь мир. Уроки Гоголя — уроки святой максимы, святого завышения целей, которые ставят перед собой гении и неосуществление которых заставляет их роптать на себя.

Мы часто спрашиваем себя, отчего гении недовольны собою, отчего они пересматривают свои взгляды, влекутся к новым, страдают от этого, уходят в потемки, а то и совсем *уходят,* не найдя в себе сил разрешить мучающий их вопрос. Блуждания гения — блуждания жажды совершенства, блуждания на пути к идеалу, который они с небес хотят низвести на землю. Святые попытки гения — явить этот идеал во плоти.

Жизнь Гоголя полна этих минут неудовольствия, досады на себя, самоосуждения. Признавая искусство «первым» в своей жизни, а все прочее «вторым», он готов был и его оставить ради того, чтоб хотя бы что-нибудь изменить в своем отечестве. Он не раз говорил, что не может писать «мимо себя». Строюсь я, добавлял он, строится и сочинение, нейду я,

стоит и оно. Это черта чисто русская, черта русской литературы, которая более, чем какая-либо из литератур, связывала слово с делом, не отделяла слова от дела и рассматривала голос свой как деяние, как влияние, как участие.

«Русь! чего же ты хочешь от меня?.. Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?..» Все это отдает пророчеством, витийством. Но русская литература — пророческая литература. В ней история «горит», книги ее пишутся огненными словами — не мастер, не ремесленник русский писатель, а вития, невольник чести, невольник совести. Одно ремесло, одна техника для русского писателя еще не творчество. В высшие цели совершенствования входят не только отделка и переделка, невидимые слезы над листом бумаги, противоборство со словом и укрощение его, но и страдание по поводу чужого страдания, забвенье искусства во имя отклика на чью-то боль.

Отклик — мечта смеха Гоголя. Он не может звучать в пустоте. Если, как говорил Гоголь, струны души дрожат, то они — в ответ — должны дрожать и у читателя. Нет смеха ради смеха, смех «озабочен» идеей — хотя он и пародия на многие из идей.

Гоголь пародирует все — идеи, исторических деятелей, литературу. Его смех начинает с отталкивания, с утверждения своей непричастности к общепринятым величинам, знамениям, авторитетам.

Гоголь смеется над идеей брака и идеей «золотого века», но тем не менее его смех жаждет и любви, и «астреи». Слушая разглагольствования Утешительного (плута и карточного вора), Глов (такой же плут) говорит: «Ну что, если б у нас в России было побольше таких, которые бы так мудро рассуждали? Господи ты боже мой, что бы это было: просто золотой век, астрея».

Плут дурачит плута, одураченный плут дурачит, в свою очередь, другого плута, и в конце пьесы (речь идет об «Игроках») получается, что ни на одного из них нет закона.

Закон как юридическая категория не властен над глупостью, над жадностью, над самолюбием.

Суд, судопроизводство и идея тяжбы выставляются в позорном виде в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Тяжба затягивается на годы, на век. Она неразрешима, ее невозможно распутать, потому что страсти, ее вызвавшие, не уничтожимы.

Смех Гоголя социален, и вместе с тем он вечен, ибо несоответствие между мечтой и существенностью — противоречие жизни, которое не принадлежит какой-то одной эпохе. С одной стороны, смех Гоголя конкретен и имеет исторический адрес, с другой — Гоголь ставит объекты своего пародирования — по образцу греческих скульптур — на пьедестал вечности.

В мире Гоголя нет смерти — добро и зло встречаются и за смертным порогом (вспомним «Страшную месть») — и нет иерархии. Как бы оспаривая идею истории, высказанную в бессмертном труде Н. М. Карамзина «История Государства Российского», где история государства, а стало быть, и личностей, причастных к делам государства, затемняет историю людей, Гоголь вводит в историю башмачкиных, поприщиных, Ковалевых, Чичиковых, Хлестаковых, петрушек, селифанов. Русь врывается на скрижали летописей во всем своем разнородном облике, со смешными и величавыми своими сторонами, которые мешаются в одном человеке, в одном герое. Даже Бульба, как писал Белинский, бывает у Гоголя смешон, даже в трагические мгновения казни Остапа находится кто-то в толпе, кто, по выражению Гоголя, ковыряет пальцем в носу.

О, смех! Это игра Гоголя, которая покрывает скуку и тоску жизни, вызывает наверх ее дремлющие искры, раздувает их в пламя. «В игре нет лицеприятия», в игре «заигрываются», «жаркая игра» «возносится», как пишет Гоголь, она собирает людей для «подвигов». Ею насыщается «жажда деятельности», а без игры — «скука, скука смертная»!

Но если игра в карты — обман, оставляющий всех после

окончанья игры голыми, с одними бумажками в руках (из-за бумажек — из-за денег — и идет игра), то смех Гоголя возвышает: он погибшему дает шанс воскреснуть.

«Страшно, — рассуждает в последние минуты перед свадьбой Подколесин, — как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век, как бы то ни было, связать себя и уж после ни отговорки, ни раскаянья, ничего — все кончено, все сделано».

Вот что страшит его: «на всю жизнь», «на весь век». И этот надворный советник, которого сваха зовет «дворовым советником», который каждый день ходит в свою экспедицию мимо одних и тех же домов и страшно гордится, что у него черный фрак, а не цветной, как у секретарей, титулярных и опальной «мелюзги», мечтает о чем-то таком, что дало бы ему счастье навек. И у него есть свои понятия о вечности. Но он не хотел бы, чтоб эта вечность была вечная кабала.

Герои Гоголя мечтают о свободе — они не хотели бы оказаться под колесом судьбы, не хотели бы быть затоптанными в грязь, не хотели бы выпасть в тот пыльный «осадок», со дна которого уже не подняться вверх.

С одной стороны, Подколесин — байбак, лежебока, которому лень жениться, и он уже развращен этой ленью, тем, что он ничего не делает и может всю жизнь ничего не делать (на это есть слуга Степан и крепостные), с другой — он человек, который *имеет право* сомневаться в том, что его идеал, по крайней мере идеал семейной жизни, никогда не явится ему во плоти.

Хотя именно о плоти и плотском все время говорится в «Женитьбе». И невеста здесь сладка, как «рафинат», и женихи, подглядывая за ней в щелку, когда она переодевается, видят что-то белое, похожее на подушку, и движимость-недвижимость, которую дают за Агафьей Тихоновной, можно пощупать руками.

Мечта и жизнь соперничают на весах судьбы, меняются местами: то жизнь переодевается в мечту, то мечта сбрасыва-

ет свой яркий плащ к ногам жизни. И всякий раз эти метаморфозы вызывают улыбку Гоголя — то грустную, то язвительно-разочарованную, то вновь поднимающую человека из праха.

Смех Гоголя способен разъять, разложить предмет или даже лицо, как делает он это с лицом майора Ковалева, но он не патологоанатом: и нос Ковалева возвращается на свое место, и рассыпавшийся на куски мир соединяется вновь, и распавшаяся; кажется, на части жизнь опять смотрится как целое.

Струна может замереть, замолчать, но она струна — тронь ее только, прикоснись к ней с любовью, и она отзовется, она вспомнит хранящийся в ее натянутой жиле звук.

Смех светел — сказал Гоголь в «Театральном разъезде», навсегда отведя подозрения в том, что его смех — темен.

У каждого человека есть окно матери — окно детства, пусть это даже занесенное снегом мутное окно, как у Чичикова. Но и Чичиков способен вспомнить о нем, вернуться к нему мыслями и душой и тем же «слабым криком души» возопить: «Брат, спаси!» Есть люди гибнущие, но нет людей погибших, считает Гоголь. Светлый смех его должен помочь им встать, восстать, оглянуться, *вернуться.*

«Ум идет вперед, когда идут вперед все нравственные силы в человеке», — провозгласил в своих статьях Гоголь. Он писал о «гордости чистотой своей», о «гордости ума», о распрях ума, которые грозят девятнадцатому веку еще большим раздроблением. Он предупреждал его о том, о чем в полный голос заговорили потом Достоевский и Толстой.

Выход за пределы круга искусства не сломил Гоголя. Уединившись в доме на Никитском бульваре, он вновь взялся за свое художество. Он выстаивал перед своей конторкой (писал он стоя) каждое утро, и погибший, казалось бы, для читателя второй том поэмы стал выстраиваться заново, обрастая колоннами, этажами, готовясь быть подведенным под крышу. Он строил не просто дом, а «прекрасный храм»

на русской почве, в последний раз решив бросить вызов «действительности» — вызов от имени «мечты».

Все годы жизни Гоголя — это уроки труда. Когда я пишу, я живу, говорил он, если я перестану писать, я умру. «Мне нет дела до т о г о , — писал он в 1847 году А. А. Иванову (тоже прикованному кандалами к своей к а р т и н е), — кончу ли я свою картину или смерть меня застанет на самом труде; я должен до последней минуты своей работать... Если бы моя картина погибла или сгорела перед моими глазами, я должен быть также покоен, как если бы она существовала, потому что я не зевал, я трудился...» Переписывание по восьми раз — хрестоматийные сведения о Гоголе. Перемарыванье страниц и глав, сожжение целых частей — тоже факты известные. Этот самосуд жесток, но он самосуд человека, который способен не только восстановить написанное, но и построить все заново — да так, что ничто не будет знакомо искушенному взору, что поистине новым представится ему то, что уже, кажется, он знал наизусть, к чему привык, на что насмотрелся.

Так было с С. Т. Аксаковым, когда Гоголь читал ему обновленные главы второго тома «Мертвых д у ш » , — старик ахнул, покаялся, что имел грех усомниться в гении Гоголя.

Гоголь любил повторять, что в храм искусства нельзя входить неопрятно одетым. И он входил под его своды с чистой душой и чистыми листами отделанных до белизны беловиков, к которым никто, и в том числе он сам, уже не мог приложить руку. А если и случалось, что в молодости он спешил, торопился выдать в свет необработанное (как было с «Арабесками» и «Тарасом Бульбой»), то потом садился и переписывал от строки до строки, пока глаз, ухо и сердце не провозглашали хором: конец. Так было и с «Бульбою», и с «Ревизором». «Ревизор», в сущности, писался шесть лет, хотя сначала был выдан «единым духом», «Портрет» и того более, второй том поэмы до рокового сожжения уже побывал в огне. Оттого и создания Гоголя — истинные *создания,* строения совершеннейшей архитектуры, напоминающие рим-

скую незыблемую вечность. Вспомните сад Плюшкина — это и русский сад, сад средней полосы России, и как бы усыпленный в своем величии римский форум, с остатками его колонн, арок и вьющейся вокруг мрамора зеленью. А перечитайте «Копейкина» — эту поэму в поэме, чудо прямой речи у Гоголя, русского застольного рассказа, илиаду русского разбойника!

Что там «Копейкин» — Гоголь Державина по нескольку раз переписывал, хотя были у него в библиотеке все сочинения Державина, — набело переносил собственным почерком в свои тетради, чтоб только привыкло перо к его мерно текущей речи, к его величественным периодам, к грому и водопаду его «парящего» косноязычия. Переписывал и Пушкина, и Лермонтова, и Баратынского. И святых отцов церкви.

Учился. Тренировал руку и слух и напев подхватывал, призыв принимал, слал его дальше.

Оттого и поются его собственные строки, выпеваются из души, от души идя, к душе и приходят. И громозвучное слово порождает громозвучное эхо, проносясь через нас и над нашими головами.

Поклонимся за это Гоголю и примем уроки его с благодарностью.

1975—1985

СМЕХ ГОГОЛЯ

> Многое бы возмутило человека, быв представлено в наготе своей; но озаренное силою смеха, несет уже примирение в душу.
>
> *Гоголь*

1

20 марта 1809 года утро в Санкт-Петербурге было морозное, ясное. «По местам, — сообщали «Санкт-Петербургские Ведомости», — тонкие облака», а в полдень «при тонких облаках слабое солнечное сияние».

Термометр показывал +1,6 по Реомюру.

В тот день император Наполеон катался с русским послом князем А. Б. Куракиным в коляске в Рамбуйе, а испанский король Фердинанд VII «пребывал в неизвестности».

Будущие комические персонажи Гоголя, упомянутые им лишь в нескольких строках его сочинений (Наполеон в «Мертвых душах», а испанский король в «Записках сумасшедшего»), не знали, что человек, который выведет их перед потомством в смешном виде, уже родился.

Он явился на свет накануне решающих для России событий. Вскоре Наполеон завоюет Австрию (Испания уже почти вся под его властью), а затем двинет свои полки на Москву. «Двунадесять язык» пройдут мимо родной Гоголю Миргородщины и так же, не тронув этих мест, уберутся обратно.

Гоголь-мальчик услышит об этом походе из уст матери и отца, а позже узнает от очевидцев и из книг. Но свет 1812 года — свет победы русского войска — навсегда озарит его душу.

Он вызовет к жизни и смех Гоголя.

Смех Гоголя такое же дитя свободы, дитя победы, как и стихи Пушкина. Оба они начинают в одну эпоху, и оба есть эхо этой эпохи.

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица?

Гоголь услышит этот призыв Пушкина в далеком Нежине и откликнется на него сначала стихами, а потом прозой, которая, по словам того же Пушкина, заставит русских смеяться так, как они не смеялись со времен Фонвизина.

История XIX столетия была бы неполна без смеха Гоголя. Но случилось так, что смех этот, который мы вправе назвать историческим (но не в том смысле, в каком употребил это слово Гоголь, говоря о Ноздреве: «Ноздрев был в некотором роде исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории»), оказался направлен на историю и на ее героев.

Признанные герои истории для Гоголя как бы и не герои — он возвеличивает малое и смеется над великим. Титулярные советники в его прозе теснят королей, а особам царской крови отводится третьестепенное место. Они сдвинуты на окраину, на периферию, как какой-нибудь алжирский дей (лицо, кстати сказать, вполне историческое) в «Записках сумасшедшего» или император Николай, о котором походя упоминает в «Ревизоре» Хлестаков. «У всякого петуха есть Испания», — говорит гоголевский сумасшедший, став испанским королем, и эта параллель петух — король отдает иронией.

Смех Гоголя ставит все с ног на голову, он из ничтожного лепит крупное, и оно — ввиду своей увеличенной мелкости — кажется еще более смешным. Достаточно автору сказать, что Поприщин, гуляя по Невскому проспекту, встретил проезжающего государя и не поклонился тому, как своему

царственному собрату, — и сразу возникает ситуация, при которой величие государя просто ничто, черт знает что такое, как говорят герои Гоголя, а не величие.

«Значительное лицо» в «Шинели» выглядит вовсе не значительным, а мертвец-чиновник низкого роста, которого это лицо свело, по существу, в могилу, по мановению волшебства смеха Гоголя превращается в привидение, кулак которого становится таким, «какого и у живых не найдешь». Акакий Акакиевич заслоняет в этой повести и значительные лица, и тех, кто на фоне этих значительных лиц кажется еще более значительным.

Человек по фамилии Яичница имеет у Гоголя больше прав на существование — и на внимание со стороны автора, — чем какой-нибудь генерал, который по виду «умная голова», а на самом деле мечтает лишь о крестике на шею. Наполеоны и фердинанды у Гоголя смешны, а вот смерть Акакия Акакиевича, как и смерть двух старичков в повести «Старосветские помещики», оплакивается как национальная потеря.

Нет такого «высокого» предмета или лица, которое было бы неподвластно смеху Гоголя. Государственный совет? Ему достается на орехи в «Ревизоре». Русская почта? И она осмеяна. Военные? И их не обошла гоголевская усмешка. Вспомним «Коляску», вспомним «Игроков», где шулеры играют в гусар и где блохи, обитающие в номерах гостиницы, сравниваются с «конным войском».

«Игроки» играются редко и имеют славу второстепенной пьесы Гоголя. Трактуют ее так, что Гоголь здесь высмеял игроков, крап в картах и т. д. Но карты, как и деньги, лишь некие знаки, в которых овеществляются отношения людей. Плут Ихарев думает надуть таких же плутов, а заодно и целый свет, но плуты надувают его, впрочем, сами ничуть от этого не выигрывая, потому что на плута низшего ранга и на гения плутовства и игры найдется другой гений, другой надувала, а их всех вместе надует сама жизнь. «Такая уж надувательная земля!» — в этом возгласе обманутого Ихаре-

ва — обида не только на Утешительного и его компанию, но и на жизнь вообще.

Потому что жизнь подает человеку надежду и тут же отбирает ее. Судьба играет с человеком, обещая ему золотые горы, вечную молодость и разные удовольствия, а потом резко сокращает рацион, а в конце и вовсе лишает жизни. Возглас проигравшегося игрока у Гоголя относится к этой несправедливости судьбы.

Именно поэтому Белинский сказал о Гоголе: «Его ода — вопрос». И еще он сказал: тема Гоголя — «комедия жизни».

Чистая сатира, ставя вопросы, дает и ответы. В смехе Гоголя заключен не ответ, а надежда.

Это не значит, что герой на наших глазах должен исправиться и превратиться из «прорехи на человечестве» в образцового хозяина и семьянина. Попытки совершить этот переворот в человеке — переворот наглядный, дающий урок преображения, — не удались Гоголю. Смех Гоголя дает нам гораздо больше, нежели те *положительные примеры,* которые он представляет во втором томе «Мертвых душ».

Гоголь иногда с грустью называл себя человеком, привыкшим смешить людей. Так отвечал он на заблуждение в том, что он писатель исключительно комический. Причем не только комический, но и призванный смехом своим осудить, покарать. «Я не знал, — писал он, — ...что мое имя в ходу только затем, чтобы попрекнуть друг друга и посмеяться друг над другом. Я думал, что многие сквозь самый смех слышат мою добрую натуру».

2

Н. Г. Чернышевский, опровергая мнения о том, что Гоголь в конце жизни был уже не Гоголь, что его смех померк, а великие движения души угасли, писал: «Высокое благородство сердца, страстная любовь к правде и благу всегда горела в душе его... страстною ненавистью ко всему низкому и злому до конца жизни кипел он».

Слово «благородство» мелькает на каждой странице статей Чернышевского о Гоголе. «И, каковы бы ни были некоторые поступки Гоголя и даже некоторые стороны его характера, все-таки нельзя не видеть в нем одного из благороднейших людей нашего века». «Несмотря на их неотделанность, — писал он о сохранившихся главах второго тома «Мертвых душ», — великий талант Гоголя является с прежнею своею силою, свежестью, с благородством направления, врожденным его высокой натуре».

Прочитав изданные отдельной книгой письма Гоголя, Чернышевский еще раз восхитился высотой его благородства.

И, как решительный вывод, не оставляющий никакого сомнения в отношении Чернышевского к «позднему» Гоголю, звучат слова: «Мы имеем сильную вероятность думать, что Гоголь 1850 г. заслуживал такого же уважения, как и Гоголь 1835 г.».

Гениев судят по их делам, то есть по их сочинениям. Но сам Гоголь, говоря о Пушкине, настаивал на том, что величие Пушкина не только величие великого поэта, но и величие великого человека. Пушкин во всем был велик, писал он, и в писаниях своих, и в поступках, и в отношении к России, и в отношении к царям. Он не клонил перед ними головы, он ставил себя (а стало быть, и звание поэта) отдельно от них, всей своей жизнью подавая пример независимости и благородства. «Да и как могло быть иначе, — спрашивал Гоголь, — если духовное благородство есть уже свойственность почти всех наших писателей?»

Признавая это высказывание верным по отношению к Пушкину, мы обычно с неохотой относим те же слова к Гоголю, который, несмотря на свой гений, кажется нам человеком, далеким от простоты и простодушия.

Меж тем Гоголь был человек *веселый.* Зная разные состояния души, часто впадая даже в меланхолию (по слухам, Пушкин прозвал его «великим меланхоликом»), он мог бывать — и часто бывал — таким же, как и все. Нельзя

сказать, что великий человек, вспоминала о нем жена сына М. С. Щепкина, только глаза быстрые-быстрые.

В детстве Гоголь потешал папеньку и маменьку, а с ними и всю честную компанию, собиравшуюся у Гоголей, своими карикатурами на близживущих помещиков — карикатурами оглушительно смешными, но не злыми, добродушными. Гимназия Высших Наук имени князя Безбородко много бы потеряла, если б не знала Гоголя, и не потому только, что он учился в ее стенах и тем обессмертил сие заведение, но и тем, что Гоголь-Яновский был одним из самых жизнерадостных студентов.

Таков же Гоголь и в Петербурге, в кругу своих однокашников, пришедших к нему в гости куда-нибудь на Большую Мещанскую или в Столярный переулок. На столе самовар и баранки, но при этом скромном угощении веселья не занимать. Слуга Гоголя Яким только вздрагивает за перегородкой от взрывов громкого хохота. Поют песни, вспоминают студенчество, теплый юг, а холодному Петербургу раздают клички, от которых смутился бы самый смелый шутник.

Петербург — немец, скажет Гоголь, а Москва — русская борода. Он любит предметам неодушевленным давать человеческие имена. Оттого и двери у него «поют», а Колизей не римский цирк, а «синьор Колисей», так же, как нос М. П. Погодина не просто нос, а «фельдмаршал». Он и кусок телятины, теснящий в желудке другие яства, сравнит с городничим, входящим в церковь, а про знаменитые итальянские спагетти, славящиеся своей длиной, скажет так: «макароны длиною с дорогу от Рима до Неаполя».

Гоголь по-детски смешлив и смешон, когда у него хорошее настроение, когда он кончил работу или знает, что написанное им не потребует переделки. Один из таких эпизодов описывает П. В. Анненков в своих воспоминаниях «Гоголь в Риме летом 1841 года»: «По светлому выражению его лица... видно было, что впечатления диктовки (Гоголь диктовал Анненкову «Мертвые души». — *И. З.*) привели его в веселое состояние духа. Гоголь взял с собой зонтик на всякий

случай, и как только повернули мы налево от дворца Барберини в глухой переулок, он принялся петь разгульную малороссийскую песню, наконец, пустился просто в пляс и стал вывертывать зонтиком на воздухе такие штуки, что не далее двух минут ручка зонтика осталась у него в руках, а остальное полетело в сторону. Он быстро поднял отломленную часть и продолжал песню. Так отозвалось удовлетворенное художническое чувство: Гоголь праздновал мир с самим собою...»

Немало таких же сцен и в воспоминаниях С. Т. Аксакова, Ф. Иордана и Ф. Чижова. Вот что пишет Ф. Чижов: «Мы с Ивановым всегда неразлучно ходили обедать в тот трактир, куда прежде ходил часто и Гоголь, именно как мы говорили, к Фалькону... Там его любили, и лакей... нам рассказывал, как часто signor Niccolo надувал их. В великий пост до Ave Maria, то есть до вечерни, начиная с полудня, все трактиры заперты. Ave Maria бывает около шести часов вечера. Вот когда случалось, что Гоголю сильно захочется есть, он и стучит в двери. Ему обыкновенно отвечают: «Нельзя отпереть». Но Гоголь не слушает и говорит, что забыл платок, или табакерку, или что-нибудь другое. Ему отворяют, а он уже там остается и обедает...»

Неожиданность гоголевских проделок часто ставила в недоумение его знакомых. Сказавшись в одном месте Европы, он на самом деле оказывался в другом. Маменьке он писал из Москвы, что находится в Триесте. Когда его просили что-нибудь почитать, отказывался, а затем сонно начинал икать, и оказывалось, что это вовсе не неприличное поведение Гоголя в гостях, а начало чтения «Тяжбы». «Он нехотя подошел к большому овальному столу, — пишет И. И. Панаев, — перед диваном, сел на диван, бросил беглый взгляд на всех, опять начал уверять, что не знает, что прочесть, что у него нет ничего обделанного и оконченного... и вдруг икнул раз, другой, третий...

Дамы переглянулись между собою, мы не смели обнаружить никакого движения и только смотрели на него...

— Что это у меня? точно отрыжка? — сказал Гоголь и остановился. Хозяин и хозяйка дома даже несколько смутились... Им, вероятно, пришло в голову, что обед их не понравился Гоголю, что он расстроил желудок...

Гоголь продолжал:

— Вчерашний обед засел в горле, эти грибки да ботвиньи! Ешь, ешь, просто черт знает, чего не ешь...

И заикал снова, вынув рукопись из заднего кармана и кладя ее перед собою... «Прочитать еще «Северную пчелу», что там такое?» — говорил он, уже следя глазами свою рукопись.

Тут только мы догадались, что эта икота и эти слова были началом чтения драматического отрывка, напечатан ного впоследствии под именем «Тяжба». Лица всех озарились смехом... Щепкин заморгал глазами, полными слез...»

3

Есть смех, который, выступая против зла, сам зол, сам односторонен. Он не признает мягкости, милосердия. Он карает. Гоголь в своих творениях веселится, и это веселье поднимает душу, возвышает душу.

Эту черту комизма Гоголя увидел еще Пушкин. Он и сам смеялся, слушая автора «Вечеров» и «Ревизора», просто катался от смеха, как вспоминают присутствовавшие на этом чтении, и писал о первой книге Гоголя: «Истинно веселая книга».

«Вот настоящая веселость, — писал Пушкин, — искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия! какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей нынешней литературе...»

Могут сказать, что это отзыв Пушкина о молодом Гоголе, о Гоголе, еще не написавшем «Мертвые души» и «Выбранные места из переписки с друзьями». Но в той же статье, ставя Гоголя вслед за Фонвизиным, Пушкин, однако, отде-

ляет его от Фонвизина и других, говоря, что Гоголь заставляет нас «смеяться сквозь слезы грусти и умиления».

Вопреки отзывам Пушкина и статьям Белинского смех Гоголя еще долго расценивался как «фарса». «Фарсой» его поспешил окрестить Булгарин. «Подобного цинизма мы никогда не видели на русской сцене», — писал он в «Северной пчеле». Гоголя подозревали в нелюбви к человеку, в скрытом желании растравить «наши раны». Одни предлагали сослать автора в Сибирь (за слишком прозрачные намеки на начальство), другие говорили, что смех Гоголя преувеличен похвалами пушкинской «партии».

Гоголя называли творцом «побасенок» и злым гением.

С одной стороны, ему отводилась роль шута, забавляющего публику смешными историйками, с другой — смех Гоголя вызывал страх. А как известно — и это сказал Гоголь — «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете».

Смех Гоголя был не понят. Недаром вместе с «Ревизором» — и в те же дни, когда давался «Ревизор», — на той же сцене шли комедии «Две женщины против одного мужчины», «Бабушкины попугаи» и «Покойник-муж». Зрители равно смеялись как водевилю, так и «Ревизору».

А в начале XX века В. Розанов писал, что смех Гоголя «пустынный смех», «безыдейный хохот». Этот смех, утверждал Розанов, пронесся по Руси, круша все на своем пути и предрекая грядущие разрушения. Розанов видел в Гоголе поэта мелочей, певца солнца в капле воды, «завалившейся в навоз».

Но смех Гоголя — радуга, сотворенная из брызг дождя и вбирающая в себя все цвета дня. В нем, как говорил сам Гоголь, оценивая характер русских литературных пародий, «желчь Ювенала соединилась с каким-то особенным славянским добродушием».

Это добродушие видно и в русских сказках — в тех, где осмеиваются глупый царь, ленивый барин и сам черт. В сказках и мужику достается, и его бабе, если они стали

жадничать, позарились на чужое добро или возгордились достатком. Но, будучи посрамлены — и посрамлены жестоко, — они в конце концов получают шанс на прощение.

В черновых набросках к «Мертвым душам» есть такая запись: «Я, признаюсь сам, не позволю даме облокотиться на мое письменное бюро. Да если бы и облокотилась, то, признаюсь, я бы не заметил: я не гляжу в это время по сторонам; если я взгляну, то вверх, где висят передо мною стенные величавые портреты Шекспира, Пушкина, Ариоста, Филдинга, Сервантеса...»

Заметьте: Гоголь обращает глаза вверх. Он называет портреты, которые при этом видит, «величавыми». Это относится не к величине рамы или холста: речь идет о величии изображенных на портретах людей.

В этом списке нет ни Ювенала, ни Свифта. Нет гениев чистой сатиры, смех которых — смех без слез — выставление перед всем светом, как говорил Гоголь, одних «идеалов огрубения».

Поражая законченные и совершенные в художественной отделке пороки, смех Ювенала и Свифта и сам закончен, полон своей отрицательной полнотой. Он вместе с тем горд и надменен, горд высотой своего положения на Олимпе и оттого смотрит на жизнь сверху вниз.

Смех Гоголя ближе к жизни. Он раздается не с оледенелой высоты. Он струится, как свет, он даже нежен порой, как серебряный римский воздух.

Как бы ни негодовал Гоголь, как бы ни припечатывал он одной, казалось бы, навеки клеймящей чертой человека (как Плюшкина с его прорехой на халате), смех его склоняется к жалости. В нем нет мести и нет необратимого суда. Свобода смеха ограничена у Гоголя сострадательным чувством. В этом смысле смех Гоголя родствен смеху Сервантеса.

Это эпическое веселье, обнимающее всю жизнь и всего человека, а не направленное избирательно на порок. Предмет Гоголя не пороки и не застывшие в своей отрицательности низкие черты человека, а общая ничтожность или пошлость

жизни, лишенной на какие-то мгновения высшего смысла. Это, скорее, заснувшая жизнь, как любил говорить Гоголь, жизнь, впавшая в забытье, жизнь, похожая на сад Плюшкина.

Все застыло в этом саду, но игра света и тени, молодая ветвь клена, тянущаяся из темноты зарослей к солнцу, говорят о непроснувшейся жизни, жизни, готовой развернуться и распуститься. И недаром Гоголь называет события, происходящие в «Мертвых душах», «дурью почище сна», потому что это заколдованное царство, хрустальный колпак над которым должен разбить смех автора.

Изобрази я «картинных извергов», писал Гоголь, мне бы простили, «но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, чем все его пороки и недостатки. Явленье замечательное! Испуг прекрасный!». Смех Гоголя рассчитан на этот испуг. Он рассчитан на пробуждение ото сна. Смывая с человека ничтожность и пошлость, смех этот не смывает самого человека.

«Горьким словом моим посмеюся» — высечено на надгробной плите Гоголя. Горьким смехом моим порадуюсь — мог бы добавить к этим словам сам Гоголь. Ибо если человек смертен, человек конечен, человек обречен уничтожению, то смех дан ему на то, чтоб преодолеть свою смертность и, веселясь, заглянуть в бессмертие.

1984

РАФАЭЛЬ ПОШЛОСТЕЙ

> Зачем венцом всех эстетических наслаждений во мне осталось свойство восхищаться красотой души человека везде, где бы я ее ни встретил?
>
> *Гоголь. Авторская исповедь*

При жизни Гоголя называли то Теньером, то Гомером, то Поль де Коком, то Вальтер Скоттом. И как бы иронически ни склонялись эти имена рядом с его именем, каждый раз в расчет бралась — и абсолютизировалась — лишь одна сторона Гоголя: или его беспощадная наблюдательность, или склонность к эпосу. Критике они казались несовместными, чужеродными, она не могла понять, что это две стороны одного Гоголя и что он при этом новый талант, а не Гомер и уж тем более не Поль де Кок. Появившись со своими «Вечерами на хуторе близ Диканьки», он тут же был записан в малороссийские «жартовники». Ему не хотели отводить места в общероссийской литературе, считая, что его проза имеет «областное» значение. Сам юмор Гоголя или его комизм относили на счет украинского его происхождения и материала, который он использовал. Но когда этот смех стал расти и приобретать не положенные ему трагические размеры, Гоголь был объявлен отступником от своего дара.

Как бы предвидя насмешки в свой адрес, он вначале скрывался под вымышленными именами. Эволюция гоголевских псевдонимов показательна. От романтического В. Алова до неромантического П. Глечика (по-украински «глечик» — горшок), от четырех «о», в которых зашифрованы «о» его имени и фамилии (Ник-о-лай Г-о-г-о-ль-Ян-о-вский), до

Г. Янова — они путь Гоголя к читателю, муки самолюбия, страх быть непонятым. Кстати, в качестве П. Глечика и Г. Янова он и напечатался однажды в «Литературной газете» вместе с Пушкиным. Случилось это в четверток, 1 января 1831 года. На первой странице было помещено стихотворение Пушкина «Кавказ», а рядом — глава из малороссийской повести под названием «Учитель» и статья «Несколько мыслей о преподавании детям географии».

Обе они принадлежали перу Гоголя.

Пушкин этого соседства не заметил. На запрос П. А. Плетнева, обратил ли он внимание на помещенные рядом с его «Кавказом» статьи (при этом Плетнев открывал истинное имя молодого автора), Пушкин отвечал: «О Гоголе не скажу тебе ничего, потому что доселе не читал его за недосугом». Факт этого заочного знакомства двух поэтов не отмечен в истории русской литературы. Меж тем именно так — на страницах газеты Дельвига — *впервые встретились* Пушкин и Гоголь. Никто не мог предполагать, что означала эта встреча. Вряд ли и те, кто знал, кто такие П. Глечик и Г. Янов, догадывались, что она предвещает. Но пройдет четыре года, и Белинский в «Телескопе» объявит: «...г. Гоголь владеет талантом необыкновенным, сильным и высоким. По крайней мере, в настоящее время он является главою литературы, главою поэтов; он становится на место, оставленное Пушкиным».

Было ли это так на самом деле? Оставлял ли свое место Пушкин и уступал ли его Гоголю? Нет, конечно. Но рядом с одним гением всходил другой гений, точнее, *иной* гений, и единовластие Пушкина в литературе кончилось.

Гоголь начал как подражатель Пушкина (в стихах), но, перешедши на прозу, тут же обрел свою дорогу, хотя многие считали, что это дорога, пробитая Фонвизиным, что дар Гоголя — дар видеть и описывать какую-то одну (по большей части пошлую) сторону в человеке. Даже лиризм Гоголя воспринимался как жалость к этой, комической, стороне его персонажей.

Но уже в самом обращении Гоголя к низкой стороне жизни (во второй части «Вечеров» и особенно в «Арабесках» и в «Миргороде») заключалось некое противоречие, в которое он входил со всей предшествующей русской литературой Уже содержался в этом какой-то принципиальный спор и в том числе с Пушкиным. Стараясь объяснить природу этого противоречия, Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине» писал: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя... Но тот и другой, они оба — явления, принадлежащие к нашему миру: они оба должны иметь право на наше внимание, хотя по весьма естественной причине то, что мы реже видим, всегда сильнее поражает наше воображение, и *предпочесть необыкновенному обыкновенное* есть больше ничего, кроме нерасчет поэта...» Далее Гоголь иронизировал над этим «нерасчетом», говоря, что это не нерасчет, а, наоборот, выигрыш, ибо «чем предмет обыкновеннее, *тем выше нужно быть поэту,* чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это обыкновенное было, между прочим, совершенная истина»[1]. Все это относилось к Пушкину и относилось к нему, Гоголю. Даже к Гоголю более, нежели к Пушкину, так как «какой-нибудь заседатель» был герой Гоголя, а не Пушкина, хотя Пушкин к тому, времени (1835) вывел и станционного смотрителя, и гробовщика, и петербургского разночинца. Но — как бы сочувственно он их ни изобразил — его *героями* все же были не эти люди — его героями были Петр, Онегин, Гришка Отрепьев, Дубровский, Пугачев. Это были все, выражаясь словами Гоголя, «горцы», некие редкие (и полуромантические) личности, хотя Пушкин не терял трезвости в отношении к ним. Но, скажем, Петр Первый и Барклай де Толли занимали его ум более, нежели несчастный Евгений из «Медного всадника».

---

[1] Здесь и далее везде, кроме специально оговоренных случаев, выделено мной. — *И. З.*

Гоголь, начав со сказки, очень быстро обратился к действительности и в своем внимании к ней опустился до самого «осадка человечества», которого до сих пор не трогал и Пушкин. Резкий поворот к реальности был сделан еще в «Учителе», затем в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» — повести, окруженной фантастическими повестями «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Все здесь было безжалостно *снижено* — и быт героев, и их происхождение, и интересы. В «Учителе» пили и ели, ходили в кусты на двор и довольно прозаически волочились за девками. В «Шпоньке» героем стал владелец осьмнадцати душ крестьян, которому на роду, кажется, было написано владеть этими душами и не подниматься выше. Сам Шпонька, прослужив одиннадцать лет в полку (который, конечно, нигде не воевал), дослужился до чина поручика, то есть по гражданскому соответствию в табели о рангах — до чиновника 12-го класса. Его жизнь в полку протекала в полном молчании и одиночестве. В то время как другие офицеры пили выморозки, играли в банк и предавались другим шалостям, он лежал на кровати или читал гадательную книгу.

Но и в этом робком Шпоньке — робость которого была воспитана еще с детства, когда учитель в училище жестоко бил его по пальцам кленовой линейкой, — назревал взрыв. Надвигалось на него событие, которое должно было перевернуть его жизнь, вызвать из глубины его души скрытые силы и осветить этого героя Гоголя необыкновенным светом. Издалека подавал Гоголь читателю намеки на это событие, указывая на некие неординарные чувства в Шпоньке, на какую-то его задумчивость и мечтательность в те минуты, когда надо было есть галушки или вести счет нажатым крестьянами копнам. Сердце начинает сильно биться в Иване Федоровиче, когда подъезжает он к родному хутору, и вспоминаются ему детство, пруд, в котором он с ребятишками купался и ловил раков, и еще что-то неведомое, навевающееся на него из его прошлого, а может быть, и прошлого этих мест. В личной печали Шпоньки слышалась и историческая

печаль, печаль человека по мечтам юности, так и не сбывшимся, но не забытым.

Это восстание мечты из недр души человека и определяло взрыв, который должен был произойти со Шпонькой и с другими героями Гоголя. Стряхивая с себя сон обыкновенного существования, они как бы возвращались в сказку — не с помощью внешних сил, как в «Вечерах», а с помощью воображения, разогретого честолюбия, восставшего из пепла чувства достоинства. Из-за чего ссорились Иван Иванович и Иван Никифорович в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче? Из-за слова «гусак»? Но оно было произнесено позже; поводом для ссоры послужило *ружье*. *Ружье* — символ военных занятий козачества, оружие, которым пользовались предки героев. Ведь когда-то и сам Миргород был не тихим городом с лужею посредине, а центром, где стоял знаменитый миргородский полк. Что-то проснулось в Иване Никифоровиче, что-то вспомнилось ему, когда сосед предложил обменять это ружье на бурую свинью. Ружье на свинью? Это уже оскорбление, это покушение на лучшие годы молодости Ивана Никифоровича, когда он еще не был тушею мяса, валяющейся день-деньской «в натуре» в затемненных комнатах, а ходил в мундире, носил козацкую шпагу и собирался служить в милиции.

И вот поднимаются со своих постелей и лежанок байбаки и лежебоки, берутся за перо и бумагу и начинают писать друг на друга жалобы и объявляют войну городку, потом уезду, а потом губернии, как бы пародируя в своих действиях героические деяния Тараса Бульбы.

Взрыв в Шпоньке тоже выглядит пародийно, все его волнения и страхи связаны с женитьбой или хотя бы с мыслями о предстоящей женитьбе. Что же тут необыкновенного? Самое естественное и вполне распространенное событие. Но для героя Гоголя оно — катаклизм. Потому что, воспитанный в робости, он должен принять решение. Он должен подняться над собой, преодолеть себя и ступить на путь, где его ожидает неизвестность. Вот отчего мучат бедного отстав-

ного поручика кошмары, вот отчего всюду мерещится ему жена: и в шляпе жена, и в кармане сидит жена, и слева жена, и справа жена (да еще с «гусиным лицом»), и, наконец, тащит его за веревку на колокольню какая-то символическая «жена», которая ни имени, ни лица уже не имеет, так как и сам Иван Федорович вовсе не Иван Федорович, а... колокол.

Еще более комическим кажется взлет майора Ковалева. Этот немолодой коллежский асессор (специально называющий себя военным чином «маиор», чтобы приподнять в глазах других свое положение) не прочь бы стать генералом — но как? Нет ни связей, ни высокого происхождения, ни денег И тогда судьба подбрасывает ему *случай* — в один прекрасный день не сам Ковалев, а его нос делается статским советником. Он разъезжает по Петербургу в карете и наводит страх на весь город. Если раньше сам Ковалев робел при виде какого-нибудь статского советника, то теперь другие испытывают то же чувство по отношению к его носу. Темп повести резко нарастает. Растерянный Ковалев гоняется за носом на извозчике по Петербургу, тот скрывается от него, в дело вовлекаются полиция, публика, дамы и студенты, нос растет, как и слухи о нем, его видят даже прогуливающимся по Таврическому саду вблизи особы царской крови — принца Хозрева Мирзы. Мечта Ковалева осуществилась! Безвестный вчера, он стал известен всем: если еще два дня назад он зазывал к себе хорошенькую продавщицу манишек, громко, во весь голос объявляя ей свои чин и фамилию, то теперь имя Ковалева доносится и до ушей государя, ибо в дело считают замешанным и «правительство».

Это миг «величайшего торжества» для героя и миг позора, несчастья, ибо возвышение и воплощение его мечтаний даются ему ценой утери существенной части тела. «Боже мой! боже мой! — молится о н . — За что это такое несчастие? Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин...»

В этом вопле слышны и отголоски вопля Поприщина из «Записок сумасшедшего», вопля, звучащего в финале повести, когда титулярному советнику, ставшему Фердинандом VIII, льют на голову холодную воду. В одном из вариантов повести он восклицал, обращаясь к матери: «Боже, что они делают со мною!.. Матушка моя! За что они мучают меня?.. Голова моя светлая! Ты видишь, как жестоко поступают со мною *за любовь*!»

Отчаявшись понравиться дочке его превосходительства в качестве столоначальника, Поприщин избирает иной путь — путь фантастический, путь скачка, позволяющий ему преодолеть не только пролеты манящей его наверх российской лестницы, но и *время,* которое необходимо простому смертному на то, чтоб вскарабкаться по ней обыкновенным способом.

Герой Гоголя попросту отбрасывает понятие времени и в своем дневнике начинает посмеиваться над ним, ставя цифры вверх ногами, перескакивая с весны на зиму и обратно, а потом и вовсе скрещивая их («мартобрь»). В одной из записей он пишет: «День был без числа».

Реальное время не властно над поступками героев Гоголя, над поступками их воображения. В мечте они позволяют себе не считаться ни с календарем, ни с иерархией. Вчерашний «нуль», которому департаментский швейцар не хотел даже подать шинель, превращается в испанского короля и называет русского императора «высокий собрат мой». Ничтожный переписчик бумаг, над которым потешались многие из его сослуживцев, сыпавших ему на голову бумажки, называя их «снегом», начинает сдирать шинели с плеч их превосходительств, причем среди них попадаются и такие, при одном виде которых умер бы при жизни от страха Акакий Акакиевич. После смерти он превращается в грозное привидение, которое сначала имеет реальный рост мертвеца, а потом тоже начинает расти и дорастает до некой сверхтени с «преогромными усами» и кулаком, какого никто никогда и не видывал.

Так — в гротесковых формах — происходит извлечение необыкновенного из обыкновенного, так герои Гоголя становятся не теми, кем до сих пор были, как бы бросая вызов природе, назначившей им быть вечными титулярными советниками. Сам этот процесс мучителен, катастрофичен. Многие из них, переживши свое возвышение, гибнут. Иные сходят с ума. И лишь некоторые, такие, как Ковалев и поручик Пирогов, выходят из воды сухими. Их нравственное безболие по прошествии нанесенной им боли потрясает еще страшней, чем гибель Пискарева или сумасшествие Поприщина. Потому что не только нос майора Ковалева возвращается обратно на его лицо, но и сама мечта возвращается *на свое место,* как бы капитулировав перед «существенностью».

Разрыв «мечты» и «существенности», их единоборство, их подлинно исторический поединок — вот тема прозы Гоголя. История в обычном своем виде на этом фоне теряет свое значение. Гоголь склонен даже иронизировать над великими историческими событиями, которые как бы выцветают, когда речь заходит о счастье отдельной личности. Особенно сильно этот мотив звучит в «Старосветских помещиках». Чувства двух людей, вся жизнь которых, казалось, была ограничена двором, столовой и кладовой, и сами мысли не перелетали через забор их дома, оказываются важнее побед какого-нибудь завоевателя, который, как пишет Гоголь, собрав все силы своего государства, «воюет несколько лет, полководцы его прославляются, и, наконец, все это оканчивается приобретеньем клочка земли, на котором негде посеять картофеля». Под барабанный бой и пушечную пальбу проходит такой завоеватель по земле и не оставляет *никакого следа,* но след остается от любви, даже если она погружена в поедание коржиков с салом и в разговоры о водках, настоянных на золототысячнике, на деревии и шалфее.

Как правило, кризисные состояния, в которые попадают гоголевские герои и которые и вызывают наверх дремав-

шую в них мечту, связаны с любовью. То может быть любовь к женщине, любовь к теплой шинели, которая заменит «подругу» Акакию Акакиевичу, любовь и тоска по молодости, любовь к искусству или просто супружеская любовь. О любви мечтают Пискарев в «Невском проспекте», Поприщин в «Записках сумасшедшего», она грозовым облаком надвигается и на Шпоньку (еще не ведавшего любви), она вспышкой молнии освещает жизнь старосветских помещиков. То именно удар молнии, как любил говорить Гоголь, гром среди ясного неба, возвеличивающий вдруг человека и «разоблачающий» его гений.

Гений... в Шпоньке? — скажет читатель. В Пульхерии Ивановне, в Башмачкине? Полно, вы шутите. Но гений для Гоголя не только особый творческий дар, дающийся избранным. Гений — это скрытый талант любви, способность к любви, которые живут в душе каждого человека, и извлечь их и показать свету должно искусство. «Извлечь» и «разоблачить» в словаре Гоголя означают одно и то же. В одной из своих статей он пишет, что в древних памятниках искусства разоблачается гений народа. В другой — о том, что песни разоблачают душу поющего. Разоблачение — это полное раскрытие, раскрытие без остатка.

Недаром любовь преображает героев Гоголя, вызывает их из небытия и заставляет совершать свои безумные — с точки зрения здравого смысла — поступки. Бескорыстный шаг Пискарева навстречу женщине, встреченной им на Невском проспекте, — движение любви. Мужественная кончина Пульхерии Ивановны, и на смертном одре думающей не о себе, а о другом, о том, кто остается — и остается один, без ее попечения и согревающего чувства, — высочайший акт преданности и верности любви. Озарение, снизошедшее на Поприщина в конце повести, его обращение к матушке с призывами спасти его, вернуть в счастливое незнание детства есть тот же поступок. *Снижение в материале,* которое предпринимает Гоголь в этих повестях, дает неожиданный эффект *возвышения в духе,* ибо это дух восстает в, казалось

бы, неодушевленных ранее существах и объявляет о себе И пусть его явление происходит в формах комических, пусть существенность в лице этих форм смеется над «мечтой», — отчаяние мечты, ее бессильное подражание формам жизни (сделаться генералом — разве это мечта?) делают ее еще возвышенней, еще прекраснее.

Повесть «Записки сумасшедшего» называлась сначала «Записки сумасшедшего музыканта». Предшественник Поприщина должен был быть, очевидно, музыкантом, человеком, который гибнет от непонимания его музыки. Но музыкант, не понятый толпою, — как и художник, как и поэт — романтическая личность. Гоголь сделал своего героя титулярным советником. Он заставил его очинивать перья для генерала и читать каждый день «Северную пчелу». Он дал ему честолюбие социального ничтожества, хотя Поприщин дворянин и занимает должность столоначальника. Это честолюбие и толкает его сначала на зависть, на мечтания о чинах и лентах, об эполетах и испанском короле. Но, став «испанским королем», Поприщин испытывает страдания. Возвышение в чине — пусть и мнимое — не дает ему счастья. И тут-то просыпается его истинный гений. Честолюбие побеждается любовью, изгоняется любовью. Безумный король, «придя к власти», начинает заботиться не о своих личных благах — его мысль устремляется в холодную пустоту космоса, в которой ему видится «нежный» и «непрочный» шар луны. Загнанный и замученный в сумасшедшем доме, он вопиет о понимании и слышит в ответ *струну в тумане,* которую мог услышать прежде лишь гоголевский музыкант.

Это ответное звучание струны есть как бы ответ «всего света» на страдание и несостоявшуюся любовь Поприщина, на боль ее искаженного воплощения.

Ступив из эпоса в быт (повести «Тарас Бульба» и «Старосветские помещики» стоят в «Миргороде» рядом), Гоголь не утратил высоты переживания, высоты сочувствия и сострадания к своим героям. Плач Афанасия Ивановича над могилой Пульхерии Ивановны столь же величествен, как и смерть

Бульбы на костре; несчастья Чарткова («Портрет»), продавшего свой талант дьяволу, столь же мрачно-трагичны, как и муки колдуна в «Страшной мести». И так же возвышающе прекрасно, как чувство Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, освобождение, которое обретает автор портрета во второй части повести.

Когда разбирают «Портрет», пишут чаще всего о первой его части — той, где изображена судьба Чарткова. Но она неполна без объясняющей идею Гоголя второй половины повести, в которой он рассказывает о художнике, написавшем когда-то проклятый портрет. Его история накладывается на историю Чарткова — и она глубже, многозначнее и значительнее, потому что в ней уместилось не только *падение,* но и *возвышение* человека. По существу став виновником гибели Чарткова, художник, написавший ростовщика, платит за это зло жизнями жены, дочери и сына. Он удаляется в монастырь и там пишет *иной* портрет — портрет божественного младенца. В этом акте совершается его возвращение к началу своей жизни, к детству человека и человечества, которое как бы очищает его от скверны и смывает с портрета, принесшего столько бед людям, черты зловещего старика. В страсти к искусству, говорит Гоголь, много искушающей прелести увлеченья — но только в соединении с любовью к добру, к светлому в человеке может «просветить» она и творящего, и тех, для кого он творит. Иначе и сами ангелы на его картинах будут смотреть дьявольскими глазами. Вот почему гений, просыпающийся в конце повести в Поприщине, Гоголю, может быть, дороже гения музыкального, гения исключительного, редкого и недоступно великого.

Трагедия и комедия превращений героев Гоголя безусловно социальна. Почти каждый из них несет на себе печать сословной или бытовой мизерабельности, это люди или совсем бедные (как Башмачкин), или среднего достатка. Если они живут в Петербурге, то обитают, как правило, на четвертом этаже, куда надо тащиться по черной лестнице, облитой помоями, где, как соты в ульях, налеплены комнатки

с низкими потолками и маленькими оконцами, выходящими во двор. И лишь во сне им может грезиться блестящий бельэтаж, с зеркальными стеклами окон, открывающими вид на проспект или на Неву, широкая (быть может, даже мраморная) лестница, швейцар в подъезде и сам подъезд, освещенный огнями. Если же их удел жить вне столицы, то это уже какая-нибудь беспробудная глушь, куда не долетают звуки почтового тракта, не доходят газеты и новости, где можно без помехи спать, пить и есть, не думая ни о чем и ни на что не надеясь. Это какие-нибудь Вытребеньки Ивана Федоровича, или именьице Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, или, в лучшем случае, Миргород, над которым царит сонный *мир.*

Гоголь, всегда подробно описывая быт героев, не преминет упомянуть об их состоянии или чине. Чин особенно важен. Определение чина действующего лица уже есть его характеристика. В России, где все люди, кроме крепостных, поделены на ранги, это имеет решающее значение. У Гоголя часто мелькает образ *лестницы,* который то и дело двоится: с одной стороны, это лестница иерархическая, по которой хотел бы подняться герой, с другой — это лестница духовного возвышения и просветления. Табель о рангах, в которую обречен быть занесенным почти каждый смертный (военный он или гражданский), и есть по существу лестница, ибо любая ступень в ней находится выше или ниже другой. Узкая лестница, ведущая на четвертый этаж (который Гоголь называет еще «чердаком»), сменяется раззолоченной лестницей в доме какого-нибудь вельможи («Невский проспект»), по лестнице бежит за незнакомкой Пискарев (бежит навстречу своей гибели), по ней поднимается к «значительному лицу» (тоже идя на смерть) дрожащий от страха Башмачкин. Все они находятся внизу иерархической российской лестницы, и все взирают на ее верх. Пискарев у Гоголя просто никто, художник; Поприщин — титулярный советник; титулярный советник и Башмачкин. Шпонька поручик, поручик и Пирогов, только Платон Кузьмич Ковалев (да и то на Кавказе) сумел

выбиться в коллежские асессоры (восьмой класс). Чины героев Гоголя будут колебаться от четырнадцатого (самого низшего) до шестого класса, но выше шестого (в военные или статские генералы) ни один из них не прыгнет. То есть прыгнет, но в воображении, во сне или в сумасшествии, а не наяву. Наяву это низкое положение будет постоянно тревожить их, вызывать мысль о попранном самолюбии, об обиде, которую нанесли им обстоятельства и природа. К социальной несправедливости примешивается и несправедливость природы, которая не дала им ни сил, ни времени, чтобы подняться. Все они если не перевалили за средний возраст, то подошли к среднему возрасту. Лишь Пискарев, Чартков и поручик Пирогов молоды, Ковалев, Башмачкин, Поприщин, Иван Иванович и Иван Никифорович, герои «Старосветских помещиков» могут лишь вспоминать о своей молодости и о мечтах ее. На всех на них надвигается «ведьма-старость», увядание, угасание, холод жизни, который кажется Гоголю еще страшней, чем социальное прозябанье.

Комедией жизни назвал Белинский повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. «Смешная комедия, которая начинается глупостями, — писал он, — продолжается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется *жизнью»*.

Еще и в этом ужас положения гоголевских «мечтателей». Жизнь как бы смеется над ними, отпустив им слишком короткий срок и дав лишь мгновение на то, чтобы очнуться и познать себя. И что толку от этой минуты прозрения? Жизнь прожита, второй не будет, и в этой жестоко являющейся истине ничего не изменить. Не стать Ивану Никифоровичу стройным молодцом, не стрелять из ружья его соседу, Афанасию Ивановичу не вернуться к тем годам молодости, когда служил он в кавалерии, крутил ус и увез однажды юную Пульхерию Ивановну. «Скучно на этом свете, господа!» — этот возглас Гоголя в конце «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» относится не только к скуке и тоске их жизни, но и к неумолимости закона,

который заставляет людей сначала мечтать, надеяться, верить, а потом готовит им разочаровывающий конец. Даже первые строки повести, где рассказывается о бекеше Ивана Ивановича, о поеданье им дынь и производстве многочисленных детей с помощью дворовой девки Гапки, отдают каким-то изобилием жизни, какою-то полнотой ее, еще не подозревающей о выдыхании и старости. Даже и толщина Ивана Никифоровича, его грубое обжорство, шаровары, в которые можно было бы поместить весь двор с амбарами и строением, его привычка пить чай, сидя по горло в воде, как и сама миргородская лужа, разлившаяся без краев по площади городка, есть проявление мощи физического существования которое хоть и бессмысленно, но не ущербно. И лишь вопрос Ивана Ивановича: «Чего ж еще нет у меня? Хотел бы я знать, чего нет у меня?» — вопрос, который и заставит его обратить внимание на висящее на дворе соседа ружье, — выведет эту жизнь из равновесия. И дальше начнется распад ее, начнется стремительное угасание, и растрата сил, и пресыщенность летнего малороссийского полдня, где все — даже пустые горшки на кольях изгороди — кричит об избыточности, о достатке, о своего рода здоровье, — сменится блеклостью осенних полей, где трава выглядит как мертвая, где небо не светит и не греет, а под ногами уныло чавкает непролазная грязь. Печаль по несчастной участи двух миргородских «мужей», положивших весь свой «гений» на тяжбы и склоки, иссохших от этих тяжб и взаимной ненависти, соединится с печалью по поводу участи человека, который так или иначе должен вступить в свою осень, а за нею и в зиму.

Гоголь, кажется, дает своим героям последний шанс спастись — он сводит их в церкви, где легче всего простить друг друга и забыть обиды. Но расходятся в разные стороны Иван Иванович и Иван Никифорович, прежняя вражда пожирает их — и покидает городок потерявший надежду автор, тройка «курьерских» увозит его прочь из Миргорода.

Этот *отъезд* не только художественный прием Гоголя,

но и попытка хотя бы в движении преодолеть омертвение быта. Вот почему и герои Гоголя, потерявши покой, стремятся покинуть насиженные места, перенестись в какие-то иные страны — и в иное время — и опередить надвигающуюся старость. Вот отчего рвется Поприщин сначала в Испанию, а потом *назад,* в детство, к окошку матери. Вот отчего Павел Иванович Чичиков задумается в конце своего пути о *возвращении* — это он-то, привыкший гнать свою тройку только вперед! Вернуться захочет и майор Ковалев (вернуть себе нос, человеческое лицо), и Пискарев (в котором — в минуты его безумной влюбленности — Гоголь видит «дитя»), и Башмачкин, в интонациях которого слышится «голос ребенка», и художник Чартков. После посещения академии, где он — уже маститый маэстро — увидит картину своего сверстника, создавшего в тишине уединения шедевр, он станет перед холстом и, позабывши трафареты и штампы, постарается изобразить «отпадшего Ангела». Но рука его будет съезжать на «затверженные формы», кисть, отвыкшая от свободы, сделается как каменная, и поймет он, что ход времени для него необратим.

Только любовь может преодолеть физическое старение и повернуть стрелку часов. Только она способна попрать закон, время и табель о рангах. На ее высоте и «смех светел», не жжет, не сечется, а радуется полноте бытия. Так радуется он в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке», когда герой въезжает в родную усадьбу, где встречает его лай разнородных псов, так радуется он в «Коляске», которая вся есть *игра* с действительностью, в «Старосветских помещиках», когда Гоголь описывает поющие двери в доме Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, в сцене пирушки Гофмана и Шиллера в «Невском проспекте» — и там, где нос майора Ковалева поднимает на ноги весь Петербург. Тут стихия смеха побеждает, кажется, саму глубокую грусть Гоголя.

Гоголю не раз приходилось оправдываться за свой смех. В «Театральном разъезде» — этом большом сцени-

ческом *оправдании,* где все решительно слои общества нападают на его смех, — Гоголь прямо выходит к зрителю в финале представления и произносит монолог о «побасенках». Такие выходы он предпринимал и ранее. Фигура автора появляется и в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и в «Старосветских помещиках». Автор не просто их добрый знакомый, но и земляк: места, которые он описывает, для него близки, и в описании чувствуется небезразличие любящего глаза. Гоголь выходит вместе со своими героями на Невский проспект в «Невском проспекте», он от начала до конца сопровождает Башмачкина на его страдном пути. Его присутствие здесь не аллегорическое, не условно-литературное, когда автор является как рассказчик, как некий Рудый Панько, собирающий разные истории и записывающий их. Он — действующее лицо рассказа, страдательное лицо, и горестные вопросы героев («За что они мучат меня? Чего они хотят от меня, бедного?» — Поприщин. «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» — Башмачкин. «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастие?» — Ковалев) — это и *его* вопросы.

Безмерною тоскою сопровождаются отъезды автора в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, и в «Старосветских помещиках», грустной иронией веет от его замечаний о «лжи» Невского проспекта, столь же грустна ирония Гоголя в «Мертвых душах». «У нас у всех много иронии, — писал он в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность». — Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительней, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости. Глубина этой самобытной иронии еще пред нами не разоблачилась...»

Все это относится и к иронии и смеху Гоголя. Их карающая сила несомненна. Но она и милует и сама, быть может, взывает к милости. Слезы у Гоголя следуют *не после смеха* (как писал В. Розанов), а являются одновременно с ним,

они направлены не в пустоту (тот же упрек В. Розанова), а на человека. В прозе Гоголя, говоря его же словами, «уменье посмеяться» соединено с «уменьем... истинно возблагоговеть».

Смех Гоголя всегда нравствен, всегда созидателен. Он, как художник-реставратор, разрушает только то, что наслоено на душе, что годами наросло на ней, как «кора», как некое искажение, которое уродует лик подлинника. Добраться до его первозданной свежести — мечта смеха Гоголя. Оттого он трепещет при мысли, что повредит подлинник, нанесет ему урон, не высветлит до конца. Как на старинных росписях, замазанных позднейшей краской, видится ему в глубине наслоений что-то «чудное», невиданное, «идеал прекрасного человека».

Гоголь не только ищет в низком высокое, но и монтирует низкое с высоким, в контрасте их соседства обнаруживая как смешные стороны высокого, так и высокие стороны низкого. Так монтирует он внутри одной вещи прошлое героя с его настоящим или внутри одного сборника — подвиг Бульбы и подвиг любви старосветских помещиков. «Арабески» построены так же. Открывает их статья «Скульптура, живопись и музыка» — гимн идеальному в искусстве и человеке, — а заканчивают «Записки сумасшедшего». Под обложкой «Миргорода» уживаются и доблестные козаки из «Тараса Бульбы» и Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Эта идея близости двух сторон жизни, идея воссоединения их главенствует и в «Мертвых душах», где за первым томом должен был последовать уравновешивающий его второй, и в новой редакции «Портрета», и в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Ибо и эта книга, с одной стороны, упрек Гоголя, а с другой — гимн Гоголя. «Соотечественники, страшно! Страшна душевная чернота» человека — вот один ее мотив; «Соберемся, как русские в 1812 году», станем весь народ как «один человек» — второй.

На этих весах колеблется проза Гоголя. Она то, кажется, склоняется в сторону смеха, то в сторону слез, но стоящий

в середине образ автора выравнивает весы. Причем в «Выбранных местах...» (1847) это уже сам Гоголь, это его жизнь и его исповедь. Гоголь создает здесь образ самого себя — образ гения, остро чувствующего раскол — раскол в обществе, в человеке, в самом себе. Разрыв мечты и существенности проходит как бы по его душе, и он стремится воссоединить их хотя бы ценой собственной жизни. Тут уже не литература, а выход за пределы ее, тут «душа» и «дело жизни». На этом пути самовыражения Гоголь готов даже... преодолеть Пушкина. «...Еще все находится под сильным влиянием гармонических звуков Пушкина, — пишет он, — еще никто не может вырваться из этого заколдованного очертанного им круга...»

«Преодоление Пушкина» связано не с недостаточностью Пушкина (который, как считает Гоголь, полнее всех охватил русского человека), а с недостаточностью средств поэзии для открытого контакта с читателем. Именно этого контакта, подразумевающего и открытое влияние, и ищет Гоголь. Ради него он идет на разрыв заколдованного круга искусства, в котором ему тесно. Гоголь делает шаг в сторону преодоления дистанции между «делом литературы» и «делом жизни», смешивая поэзию с прозой, «урок и поученье» с «живыми образами», судьбу России — со своей судьбой.

Попытка разбить «заколдованный круг» оказалась трагической.

Опыт «Выбранных мест...» заставил его вернуться назад — к «живым примерам» и «живым образам».

Выход, предпринятый им в его «несчастной книге» (он сам назвал ее так), дал ему ощущение права искусства оставаться искусством. Уже во втором томе «Мертвых душ» (1841—1851) чувствуется эта свобода Гоголя в родной ему стихии изображения, обретенная ценой пребывания за пределами «круга» поэзии. Круг уже не круг, он размыкается, он разомкнутыми своими концами уходит в бесконечность.

Так уходишь в бесконечность, пытаясь исследовать прозу Гоголя. Гоголь часто называл ее «загадкой». Он говорил про свои сочинения: в них загадка моего существования и загадка России. В самом деле, русская черта публичности, жажды публичного воплощения и откровения как нельзя сильней выразилась в Гоголе. Русский максимализм и порыв охватить всю жизнь и всего человека слышатся в его исканиях и потерях. Гоголь весь на виду, и Гоголь весь внутри, приближаясь, он уходит, удаляясь, приближает нас к себе более, чем когда-либо. В одном мерном течении его речи есть какая-то таинственность, неразгаданная истина о русском человеке. В самих недомолвках, заиканиях, многоточиях в его диалогах заключено нечто фантастическое. Одно «пуф-пуф-пуф» генерала в «Коляске» чего стоит: нет человека (ни слова о его лице, привычках, жестах) — и с головы до ног схвачен он, я уж не говорю про речь почтмейстера, рассказывающего в «Мертвых душах» о капитане Копейкине. Опять-таки это имя: Копейкин. Смешное имя, и вместе с тем не может без него обойтись герой Гоголя. Копейка — мелкая монета, копейка может побывать в руках у всех, из копеек рубли складываются, тысячи. У копейки нет никакой надежды стать рублем, но и без копейки рубль не рубль и государство не государство. С копейки начинается Чичиков, копейки пересчитывает в своих карманах Поприщин. Башмачкин на эти копейки живет. Все они копейки, капитаны копейкины, а один из них (сам Копейкин) поднимает смуту на всю Россию и заставляет переписываться с собой самого императора.

Или Вытребеньки. Так называется хутор Ивана Федоровича Шпоньки. Название как название, кажется, даже смешное. А «вытребеньки» — это по-украински причуды. Причуда и сам Шпонька, и мир Гоголя, населенный такими шпоньками. Если попробовать поглубже заглянуть в повесть Гоголя и связать страх героя перед женитьбой с историей его появления на свет, то и страх этот объяснится иначе, и сама повесть раздвинет свои границы. Ведь Иван Федоро-

вич, собственно, неизвестно от кого родился: то ли от батюшки своего, то ли от соседа, который в отсутствие батюшки наезжал к его матушке. К тому же этот сосед перед смертью завещал почему-то свою деревеньку Ивану Федоровичу. Вот и гадай тут, чего боится Шпонька — будущей жены или оскорбления своей мечты в виде измены, в виде призрака и обмана брака? Может быть, ужас этого оскорбления и повергает его в кошмарные сны?

Проза Гоголя неожиданна в своих откровениях, в поэтическом прозрении существа действительности и ее парадоксов. Мы уже говорили о том, как Гоголь относится к истории. Всюду она присутствует как фон при совершающемся действии, бросая свои отсветы на него. В свою очередь происходящее на ее глазах не остается в долгу и платит ей тою же монетой. Исторический фон у Гоголя, как правило, комичен, исторические имена и лица поминаются в самых неподходящих для них случаях — когда в повести или поэме происходит нечто весьма прозаическое и неисторическое. Так, Чичиков торгуется с Собакевичем в виду героев греческого восстания, изображенных на картинах, и «маленького Багратиона», которого задавила нога какой-то — тоже исторической — греческой героини. В домике Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны висят портреты герцогини де Лавальер и Петра III, засиженные мухами. В «Мертвых душах» много раз обыгрывается имя Наполеона.

Так же иронически являются в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче 1812 год, а в «Записках сумасшедшего» — реальная борьба в Испании за престол. Как ни благоговейно относился Гоголь к 1812 году, он все же использовал его как наиболее близкое ему историческое событие для того, чтобы оттенить значение одного человека перед лицом великих потрясений.

Называя Ноздрева в шутку «историческим человеком», Гоголь вполне серьезно считал историческими (в поэтическом значении этого слова) и Шпоньку, и Поприщина,

и всех своих героев. Нет истории нации без истории личности, в каких бы низах она ни обреталась, — эту историческую истину утверждали в русской литературе «Шинель» и «Нос».

Как-то желая досадить имени Гоголя, Фаддей Булгарин, его вечный завистник и недоброжелатель, назвал автора этих повестей «Рафаэлем пошлостей». Он и не догадывался, как льстил Гоголю, как, сам того не ведая, высоко поднимал его имя. Одно дело быть Рафаэлем, работая на материале идеальном, очищенном от суеты и «грязи» жизни, другое — там, где ни один светлый луч не залетает в окно, где пахнет дешевыми сальными свечами и казенною бумагой для переписыванья. «Тем выше нужно быть поэту...» — писал Гоголь.

И он достиг этой высоты.

1976

МЕРТВЫЕ ДУШИ

> Эх, ты, Русь моя! Моя забубенная, разгульная, расчудесная, расцелуй, люби тебя бог, святая земля... Дрожу и чую с слезами в очах, слышу широкую силу и замашку, когда гляжу на эти потерявшие конец степи.
>
> *Гоголь*

Вглядываясь в материк русской прозы, скрытый от нас уже туманом столетия, мы видим мощное родоначальное образование, откуда, как реки с возвышенностей, истекают полные воды.

Это «Мертвые души» Гоголя.

Белинский, по его собственным словам, «отчитывался» «Мертвыми душами» в Зальцбрунне — то есть снимал тяжесть западных впечатлений, Достоевский знал поэму Гоголя чуть ли не наизусть, да и кто из русских людей не кончал своего университета по Гоголю? Герцен в ссылке, Чаадаев в Москве, молодая Россия в столицах и провинциях, западники и славянофилы, семинаристы и дворянские интеллигенты и даже «свет», окаменевший свет, ничего не читающий, кроме французских романов, — все прошли школу «Мертвых душ».

По этой поэме, как по поэмам и сказкам Пушкина, по героическим былинам и одам, *учились любить* Россию.

> Он проповедует любовь
> Враждебным словом отрицанья, —

писал о Гоголе Некрасов.

Гамлет наш! Смесь слез и смеха,
Внешний смех и тайный п л а ч , —

восклицал князь П. Вяземский.

Надо ли говорить, что без «Мертвых душ» не было бы «Войны и мира», где лучшие свойства русской натуры, которые хотел изобразить в последующих томах своей поэмы Гоголь, встали во весь рост и где явились и «муж, одаренный божескими доблестями», и «чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души»? Надо ли говорить о том, что романы страстей и романы идей Достоевского были бы невозможны без Чичикова, без его капитальной идеи о «копейке», которой все перешибешь и которая не продаст и не выдаст, в то время как близкий приятель и друг продадут и выдадут?

Влияние Гоголя на нашу литературу было прежде всего влияние «Мертвых душ». Тут был задан масштаб, дана панорама, в которой жизнь России хоть и отразилась как бы в перевернутом зеркале — как отражаются в стекле вод стоящие по сторонам этих вод горы и леса (любимый образ отраженного мира у Г о г о л я) , — но отразилась во всей широте русской замашки.

1

«Мертвые души» часто сравнивают с «Илиадой». Да и сам Гоголь не очень спорил с теми, кто сопоставлял его поэму с поэмой Гомера. Косвенно он давал понять, что сходство есть — не в материале, а в *масштабе,* в замысле и в духовном просторе, который он стремился обнять. Простор накладывался на простор. Чичиков в отличие от своих предшественников *вырывался.* До него, может быть, один Тарас Бульба смог это сделать. Колдун в «Страшной мести» пытался, но уперся в стену Карпатских гор. Поприщин улетал на тройке в воображении, Хлестаков — где-то за сценой и не так уж далеко — в Саратовскую губернию. Чичиков же, судя по его подорожным, сумел везде побывать — и на севере, и на

юге, и на Волге, и бог знает где. Он и на границе служил, и Малороссию объездил, и в Белоруссии и Польше побывал. Он вольный казак в отличие от своих прикрепленных к департаментским стульям предшественников. Он перекати-поле, он «запорожец» в некотором роде, хотя и носит чин коллежского советника. По чину ему положено было бы сидеть на месте, расти на этом месте и произрастать, накапливать крестики и оклад, пенсию и движимое-недвижимое. Он же волею судеб брошен в житейское море и носится по его бурным волнам, как челн (мы повторяем этот образ потому, что он образ Чичикова), ломая в щепы борта и обрывая парус, прибиваясь и не прибиваясь то к одному берегу, то к другому.

Чичиков, надорвавшись на легких предприятиях (имевших, правда, в перспективе капитальную цель), ищет покоя и прочности. Он хочет осесть, перестать ездить — и для того ездит.

Сравнивая его с прежними гоголевскими героями, мы видим, как противоположен он им, как замешен совсем на иных дрожжах, как даже готов отречься от них, посмеяться над ними, над всеми их воздушными замками, немотствующими невинными красавицами, Испаниями, орденами Владимира III степени. Он «хозяин», «приобретатель», не вертопрах. Я бы назвал его реалистом в отличие от Хлестакова, Поприщина, майора Ковалева и даже поручика Пирогова.

Те были *романтики.* Они пускались за шлейфом женского платья, который, как тот снег, который черт напускает в глаза голове в «Ночи перед Рождеством», приводил их *не туда,* обещал им конфуз и посмеяние. Они начинали с неопределенных мечтаний и упований на случай, на бог знает что — Чичиков начал с копейки. С одной-единственной, неделимой, которую превратил в пятьсот тысяч. Не в том смысле, что копейку эту пустил в оборот (на самом деле была полтина, которую оставил ему отец), а копейку души своей положил в основание того Дома, который он собирается строить где-то в Херсонской губернии.

Вспомните дорожную шкатулку Чичикова — это же поэма! Это поэма о приобретательстве, накопительстве, выжимании пота во имя полумиллиона. Там все в порядке, все разложено по полочкам — и чего там только нет! И сорванная с тумбы городская афиша, и приглашение на свадьбу, и театральный билет, и какие-то записочки, счетца. И гербовая бумага лежит отдельно, и деньги в потайном ящичке, и приспособления для туалета. И романчик всунут на случай праздного препровождения времени. Та же *куча* Плюшкина, только не растрепанная, неорганизованная, бессмысленно наваленная, а приведенная в симметрию, где каждый предмет — к делу, где все спланировано, лишнее отметено, нужное не позабыто. Куча Плюшкина — это бессмысленное накопительство и уничтожение накопленного, шкатулка Чичикова — уже предвестие деловитости, Штольца, да и сам Чичиков говорит, как бы обещая гончаровского героя: «Нужно дело делать».

Да, Чичиков реалист, да, он не Хлестаков, не Поприщин, не Собачкин, не Ковалев. Да, его надуть трудно. Сам он надувать мастак. Но *мечта* Чичикова в той ситуации, в которой он действует, — разве не мечта? Разве это тоже не некая ненадежность, некий воздушный замок, хотя и выстроенный, кажется, на прочном фундаменте миллиона? Почему же то и дело сгорает и прогорает гоголевский герой, почему его аферы, сначала так возносящие его вверх, всякий раз лопаются, не удаются? Риск, закон риска? Конечно. Ведь он плутует, а плут не может не рисковать. И из взлетов и падений состоит жизнь плута — таков уж закон. Но все же, но все же...

Смог ли бы отъявленный и прожженный плут так *довериться* Ноздреву, так ему сразу и ляпнуть насчет «мертвых»? Разве не понял бы он, что Ноздрев все разболтает? Афера Чичикова фантастична, романтична, потому что действует он в. фантастической стране, и он вынужден, несмотря на логику своего «приобретательства», подчиняться законам действительности. Он вынужден увлекаться, против своего

желания, он не может иначе, потому что дело делать там, где он плутует, по законам дела немыслимо. Потому что тут, с одной стороны, — Собакевич, который все понимает и будет врать до конца, который молчун и себе на уме, а с другой — пребывающий в именинах сердца Манилов, который может брякнуть об деле совсем не по-деловому, или Коробочка, которая вовсе не понимает, что на свете происходит, и простодушно отправляется в город, чтобы узнать, не продешевила ли она «мертвых»?

Тут хаос, неразбериха, никакого закона — и потому незаконен при этих условиях пытающийся «законно» плутовать Чичиков, плутовать по своему внутреннему «закону» плутовства, то есть в согласии с логикой и расчетом. Логика и расчет прекрасная вещь, но они отказывают там, где только безумие и несобранность могут спасти, русское авось, как расцепляются вдруг, сами по себе, неизвестно отчего сцепившиеся по дороге тройка Чичикова и шестерня губернаторской дочки, и не могут им помочь в этом бестолковые усилия дяди Митяя и дяди Миняя.

Задумывая свое очередное «дерзкое предприятие» — аферу на таможне, — Чичиков математически вычисляет его, готовит, подготавливает. Он не надеется на случай, на какое-то постороннее вмешательство чудесных сил. Он не сидит и не ждет (как Подколесин, например), что счастье само свалится на него с неба. «Тут в один год он мої- получить то, — пишет Гоголь, — чего не выиграл бы в двадцать лет самой ревностной службы». Но как ни строил это предприятие Чичиков, как ни мастерил и ни подстраховывался заранее, полетело прахом ловко задуманное предприятие и исчез, как облако, уже схваченный им миллион. И из-за чего? Из-за пустяка, *из-за бабы.*

Началось все, как в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. «Чорт сбил с толку... перебесились и поссорились ни за что. Как-то в жарком разговоре, а *может быть, несколько и выпивши,* Чичиков назвал другого чиновника (своего компаньона по «предприятию». — *И. З.*) *поповичем.*

а тот, хотя действительно был попович, неизвестно почему — обиделся жестоко... «Нет, врешь: я статский советник, а не попович, а вот ты — так попович!» И потом еще прибавил ему в пику для большей досады: «Да, вот, мол, что!» Последовал *донос,* но и «без того была у них ссора за какую-то бабенку, свежую и крепкую, как ядреная репа...». В итоге «бабенкой воспользовался какой-то штабс-капитан Шамшарев», а Чичиков и его оскорбитель были изгнаны со службы и взяты под следствие.

Ну скажите, какой же тонкий плут себе такое позволит, какой «хозяин» так неосторожно осечется? Да он обласкает этого дурака статского советника, скажет ему: «Конечно, не ты, а я — попович, и возьми себе на здоровье эту бабенку, только мои полмиллиона при мне оставь» (впрочем, последние слова он произнесет про себя), он его до дому доведет, если тот выпивши, и спать уложит. «Холодные приобретатели» так не горячатся. Тут страстность видна, амбиция, тут о чести вспомнилось — и взыграла кровь. Да и слабость — слабость к женскому полу — подвела. Тому, кто решается на миллионное предприятие, это не к лицу. Сжав зубы, должен он отказаться не только от бабенки, но и от отца родного. Это романтик себе может позволить, мечтатель, а не тот, кто задумал в один год перескочить двадцать лет. Реалист Чичиков срывается на романтизме, на недостаточной холодности, железности. Неся в себе все черты «подлеца», он все же подлец какой-то странный, с заскоками, с отклонениями в чисто русскую сторону (взяли, выпили — и рассорились), в какие-то хлестаковские прыжки и поприщинские безумства.

А история с губернаторской дочкой? Разве не она подвела его окончательно? Разве не на ней он срезался и выпустил из рук, может быть, уже готовое порхнуть ему в руки счастье? Не пренебреги Чичиков вниманием городских дам, обделай он свой интерес к губернаторской дочке тонко, тайно, не публично — все было бы прекрасно, и, глядишь, сосватали бы его те же дамы и под венец отвели да еще говорили бы:

«Какой молодец!» А он рассиропился, он на балу свои *чувства выказал* — и тут же был наказан. Не ополчись на него губернский женский мир, сплетни Ноздрева и россказни Коробочки ничего бы не сделали. Те же дамы снесли бы их в мусорный ящик. Но пламя разгорелось из-за них.

Как всегда у Гоголя, в дело встряла женщина, и полетело вверх тормашками дело, лопнула логика, рухнуло предприятие, затевавшееся ловким мужским умом.

Застыл наш герой перед куклой-красавицей (Гоголь называет ее и статуей, и игрушкой из слоновой кости — все сравнения мертвые), неосмотрительно потерялся, замешкался на *миг* и заварил кашу. Сначала он об этой губернаторской дочке как-то отвлеченно подумывал, вроде того «славная бабешка!», но мысли те за пределы расчета и «на всякий случай» не выходили. Засек в памяти ее лицо, отложил в свою внутреннюю шкатулку и покатил дальше. Это по-хозяйски, по-чичиковски. Но «пассаж» на балу, восстановивший против него всю женскую половину города, — это уже из другой оперы. Так забыться мог разве Иван Александрович Хлестаков или какой-нибудь Пискарев, а не Чичиков.

То и дело срывается герой поэмы в эту стихию своих предшественников и собратьев, срывается с холодных высот эгоизма и беспредельного нюха на реальность. Так вываливается он однажды буквально в грязь, когда подвыпивший Селифан, сбившись с дороги, заезжает со своей тройкой в канаву.

Падения Чичикова позорны и конфузны, они напоминают падения гоголевских хвастунов и мечтателей, испанских королей и разочаровавшихся идеалистов. Но в отличие от них он вновь берется за дело.

Обтерев грязь *со своего* фрака и припрятав кое-какие оставшиеся деньжонки, он в который раз начинает с нуля, не отчаиваясь, не сдаваясь, а лишь «съеживаясь» и собирая свою волю в комок. Эти героические усилия Чичикова выдают в нем в некотором роде *героя,* хотя героизм Чичикова коми-

чен — он преследует ничтожные цели. Да и сам приступ неприступной крепости миллиона выглядит в поэме пародией на героику, ибо штурмуется все-таки миллион.

Вся поэма есть некая гигантская пародия на исторические события в мировом масштабе и, являясь русской Илиадой, вместе с тем иронически осклабливается в сторону старца Гомера. Сама *история* в форме ее чрезвычайных и героических проявлений, кажется, является объектом пародии Гоголя, ибо в его «истории» все обыкновенно: и герой, и местность, и масштаб, и предмет раздора.

Историческая тема, можно сказать, въезжает вместе с Чичиковым в город NN. Не успевает он расположиться в трактире и заказать себе сосиски с капустой, как на него взглядывают с исторических полотен исторические лица, которым предстоит созерцать его русский обед. Чичиков поедает свои сосиски, мозги с горошком, пулярок и пирожки, а исторические герои, смотрящие с картин, только облизываются. История встречает его и в столовой Манилова: дети хозяина оказываются Алкидом и Фемистоклюсом, и между ними разыгрываются военные действия, состоящие в том, что Фемистоклюс кусает Алкида за ухо. Чичиков даже поднял несколько бровь, пишет Гоголь, услыхав это «отчасти греческое имя». Появление античных имен в соседстве с соплей, которую готов уронить в суп Фемистоклюс (в этом прибавлении к имени Фемистокла «юс» есть нечто бесконечно снижающее исторического Фемистокла), и бараньей костью, которую грызет Алкид, обмазывая себе щеки жиром, в мирнейшей и сахарнейшей Маниловке производит комический эффект.

Но тема истории не прерывается на этом. Даже на стене дома Коробочки, куда уже ей (истории) вовсе незачем заглядывать (Манилов все-таки бывший офицер), висит не кто иной, как *Кутузов,* напоминая Чичикову о славных делах своего отечества, на которые так мало похожи его, чичиковские, неблаговидные поступки.

Как тени сопровождают Чичикова в его странствиях

образы всяческих всадников и полководцев, вождей революций и мировых знаменитостей. В доме Собакевича «на картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миуали, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился *Багратион,* тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу...».

И все время, пока между Собакевичем и Чичиковым идет деловой разговор, пока они торгуются и не сходятся в цене на «мертвых», эти портреты (тоже в некотором смысле «мертвые души») смотрят на них со стен, принимая участие в торге. «Багратион — с орлиным н о с о м , — пишет Г о г о л ь , — глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку...» Бедная история! Ей ничего не остается делать, как принимать то, что совершается на ее г л а з а х , — она даже съеживается, уменьшается от смущения.

Когда Чичиков попадает к Ноздреву, воинственная историческая тема сходит с картин на землю. Разыгрывается сражение между шулером хозяином и хитрецом гостем, который отказывается играть с ним в шашки. Ноздрев приступает к лицу Чичикова с кулаками, как молодой поручик, воображающий себя *Суворовым,* штурмующим какой-нибудь Измаил. Но через минуту этого «Суворова» берут под арест «по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами, в пьяном виде». «Суворов» попадает в руки капитан-исправника, а Чичиков, в котором дамы города NN найдут впоследствии «что-то даже марсовское», вскакивает в бричку и несется что есть духу прочь, радуясь, что сохранил бока и весь свой род для грядущего «потомства».

Впрочем, чичиковские Бородино и Троя еще впереди. Главное сражение будет дано им в городе, где и свершится тот самый «пассаж», о котором предупреждал автор читате-

ля, пуская своего героя в поездку по губернии. Полем сражения сделается *бал* — бал у губернатора, где сойдутся все враждующие армии и где Чичиков будет произведен в «Марсы», а потом низвергнут, вновь поднят и опять опущен в неведомые глубины. Тут-то запляшут и затанцуют в поэме древние греки и «рыцари», все эти Зевесы и Прометеи, жрецы Фемиды и местные Маврокордато. Но до того Гоголь как бы еще раз произведет ревизию города и ревизию истории в его лице, совершив вместе с Чичиковым обход «сановников» и «властителей», палат и частных домов, где закрепится и получит законное основание его покупка.

И тогда-то и возникнет перед нашими взорами храм Фемиды — палата, где в председательском кресле восседает некто, подобный «древнему Зевесу Гомера», а в залах и передних толкутся кувшинные рыла и их жертвы. До этого мы еще побываем в страшном «замке-инвалиде» — доме Плюшкина, от которого пахнёт на нас пародией на средние века, столь же мало щадимые Гоголем, как и эпос греков. Замок Плюшкина с его «кучей» так же смешон, как «турецкие кинжалы» на стенах дома Ноздрева, выделанные «мастером Савелием Сибиряковым». Столь же смешон и жалок Зевес — председатель, объедающийся семгой, выловленной другим героем поэмы — «чудотворцем» и «отцом города» полицмейстером, выловленной не в реке, а в лавках купцов, славящих своего «благодетеля». Этот полицмейстер, между прочим, участвовал в кампании 1812 года и «лично видел Наполеона». Тощий Багратион на стене дома Собакевича не герой из сказки, он современник Собакевича. Все эти Колокотрони и Миаули — тем более. Да и Суворова он еще мог застать. Во всяком случае, Суворов — современник Плюшкина, которому за шестьдесят.

Эта близость великой войны и великих событий еще более усиливает пародийность происходящего. Там настоящие Багратионы и настоящие Кутузовы скакали на конях и размахивали саблями, здесь сабля мирно ездит в бричке вместе с Чичиковым — ездит «для внушения надлежащего

страха кому следует». Позже тема 1812 года всплывет в рассказе почтмейстера о капитане Копейкине, и тут мы услышим, как зазвучит в ней тоска Гоголя по героическому и жажда его.

Но то, что Гоголь называет в поэме «пассажем», очень далеко от исторических битв и напоминает тот «пассаж», который произвел в уездном городе Иван Александрович Хлестаков. Только он вложил в это дело свой гений — у Чичикова все произошло помимо его воли. Точнее, он сознательно этого не хотел, не желал, даже противился бы этому, если б узнал, что так случится. Ибо Хлестаков — человек публичный, а Чичиков — человек тайный. Он привык обделывать свои операции в тишине, ему блеск и слава не нужны, не нужны ни слушатели, ни зрители. Но такова уж оказавшаяся сильнее его сила страха. Мертвые души, соединенные с приездом нового генерал-губернатора, потрясли город. Как будто какой-то «вихорь» пронесся по мирной глади вод. И повставали со дна их тюрюки и байбаки, вылезли из своих нор какие-то Сысой Пафнутьевичи и Макдональды Карловичи, а «в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, *такого высокого роста,* какого даже и не видано было».

Фантастика чичиковского предприятия порождает и фантастическую реакцию. Все имевшее доныне в глазах читателя (и героев) обыкновенные размеры начинает стремительно *расти* — растет сюжет о «мертвых душах», растет и преображается Чичиков, растут слухи, растет страх, растут неразбериха и путаница, растет и сама фантазия. Обнаруживается, что в губернии, где губернатор вышивает по тюлю, идут настоящие сражения, крестьяне бунтуют и убивают чиновников, что купцы на ярмарках дерутся насмерть и по дорогам валяются мертвые тела. А в городской тюрьме вот уже третий год сидит некий пророк, явившийся неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, и возвестивший, что грядет Антихрист. Мигом всплывают наружу в преувеличенном виде все грехи, преступления, злоупотребления законом

и властью. И про дам станет известно, что многие из них способны на «другое-третье» и нет среди них той, которая не мечтала бы, чтоб ее увез какой-нибудь Ринальдо Ринальдини, за коего они и принимают на одном из этапов своего заблуждения Чичикова.

Чичиков в воспаленном воображении дам и отцов города приобретает последовательно несколько ликов. Сначала его принимают за «приятного человека», «благонамеренного человека», за «ученого человека», за «дельного человека», за «любезнейшего и обходительнейшего человека», потом возникает словцо «миллионщик», уже несколько заставляющее Чичикова *подрасти* в их глазах. Затем миллионщик превращается в «херсонского помещика», а с момента заваривания «каши» рост Чичикова становится каким-то лихорадочно-страшным: вот он уже и советник генерал-губернатора, и «шпион», и делатель фальшивых ассигнаций, и «разбойник», и Наполеон, бежавший с острова Святой Елены, и, наконец, сам Антихрист. В какие-то сутки с Чичиковым случается та же история, что и с Хлестаковым, — из скромной «барки, носимой волнами», он превращается в грозу губернии.

Весь город, пишет Гоголь, был решительно взбунтован. За немою сценою и ошеломлением (их в поэме несколько, каждая следует за новым известием о Чичикове) проносится этот «вихорь» бунта, который все вокруг ставит вверх ногами. На поэму, мирно сопровождающую мирно делающего покупки дельца, надвигается темная туча, и из нее следует удар за ударом — рядом сменяющих друг друга ошеломлений и пробуждений от ошеломления Гоголь доводит свою историю до трагического конца: все завершается смертью прокурора.

Первый удар раздается на балу, когда Ноздрев произносит уже в предгрозовой ситуации (при нарастающем недоброжелательстве дам к Чичикову) роковые слова: «мертвые души». Слова эти начинают работать уже сами за себя — через строку повторяет их автор, повторяют сбитые с толку

герои, и вот они уже пишутся Гоголем в разрядку — мертвые души, — как будто это не просто слова, а некие письмена, загоревшиеся на пиру Валтасара. Магия произнесенного слова, явленной в нем миру тайны начинает действовать, производя тот же переворот в умах, что и словечко «ревизор» в «Ревизоре».

Вот когда начинает укрупненно играть в поэме *фон* — все эти исторические полотна с Колокотрони и Бобелинами, с Кутузовым и Багратионом, с «кричащими солдатами в треугольных шляпах и тонущими конями», которые висят в кабинете у Плюшкина. Да, даже у него, у этой прорехи на человечестве, есть некое историческое честолюбие и причастность к мировым событиям — через эти картины, которые соседствуют, впрочем, с изображениями арбузов, кабаньей морды и висящей вниз головой утки.

2

Называя себя «историком предлагаемых событий», Гоголь как бы высмеивает и свою роль летописца, русского Гомера, который вынужден повествовать не о великих деяниях своей нации, а о делах мелких, суетных и столь ничтожных, что люди, участвующие в них, выглядят не более мухи — с мухами и мушками Гоголь не раз сравнивает как живых, так и мертвых героев поэмы. Как мухи, облепившие рафинад, ползают и перелетают с места на место губернские жители на балу; как мушки, налеплены в списке умерших крестьян Плюшкина их фамилии. Сам Плюшкин сравнивается с пауком, оплетающим паутиною все живое, что находится вблизи его.

Порой содрогаешься от внутреннего холода описаний и портретов, который пронизывает первые главы «Мертвых душ». Холодом «охлажденного сердца» Чичикова, кажется, веет и на пейзаж, и на людей. Как некий «болоид», проносится экипаж Чичикова сквозь всех этих Маниловых, Коробочек, Собакевичей, и отстраненный взгляд героя, схваты-

вающий их безжизненные черты, есть глядящий из замораживающей дали взгляд Гоголя, уже тоже почувствовавшего угасанье и холод в сердце.

Взгляните на Манилова: голова сахару, а не человек. Все в нем сахарное: и глаза, и улыбка, и губы, и речи. Коробочка — чучело, недаром в ее огороде стоит чучело, на которое надет чепец хозяйки. Собакевич весь *из дерева* вырублен, хватила природа топором раз — вышел нос, хватила в другой — вышли губы, и, не обскобливши, пустила в свет. Большим сверлом *ковырнула* в его деревянном лице — вышли глаза. «Деревянное» и лицо Плюшкина. Даже у губернаторской дочки — предмета воздыханий Чичикова — не лицо, а только что снесенное яичко — и чисто оно, и прозрачно на свет, и как будто в нем жизнь светится, но от этого света холодом отдает; мертво-круглое оно, гладкое, как будто нарисованное. И разве только «молодец» Ноздрев *живой* — с краскою во всю щеку, с белыми как снег зубами и цветом лица, про который говорят «кровь с молоком».

Сам же Чичиков стерт, как-то усредненно-обезличен: он «господин средней руки», и все в нем среднее: средний чин, средние лета, средний вес, средний голос. И лицо среднее — не то чтоб очень полное, но и полноватое, не тощее, но и не толстое, лицо как город, в который он въехал: город так себе, *как все* города. И трактир здесь *как везде,* и номер в гостинице, и кушанье, которое подают в трактире, и городской сад, и вид домов (серое с желтым), и сами «сановники» города как везде — во всяком губернском городе России. Никто и ничто здесь не выдается, не высовывается, не кричит о себе необыкновенной особенностью, крупною чертой: и лавки те же, и сидельцы в лавках, и самовары, и пряники, похожие на мыло, и мыло, похожее на пряники. Чичиков точно такой же, как город: в его лице ни отметинки, ущербинки, ни мушки, ни бородавки — круглое лицо, ровное лицо, и пахнет Чичиков не своим незаменимым запахом, как Петрушка, а запахом французского мыла, голландских рубашек и душистой водой — бог знает чем, только не человеком.

Но вот доезжает наш герой до дома Коробочки, въезжает в ворота измокший, грязный, как истинная барка, выброшенная на сухой берег волею Зевеса. Выспавшийся и обсохший, приятно забывшийся в толстых перинах, предложенных ему хозяйкой, он садится утром за стол, поедает ее блинцы, совершает сделку и готовится отправиться дальше. Мысленно подмигивая глядящему на него со стены Кутузову и смеясь над простодушной «дубиноголовой» Коробочкой, он готов покинуть ее дом, о существовании которого через минуту уже забудет, ибо что можно вспомнить о Коробочке?

Но тут автор останавливает его. Наступает неожиданная пауза в поэме, которая как будто растворяет двери повествования, и в него входит сам Гоголь. Идет лишь третья глава, а он уж здесь — уже не выдерживает его смех, и «грозная вьюга лирического вдохновения» возникает на горизонте. Ничего не произошло: просто настала тишина, просто герой окаменел и отодвинулся куда-то в глубь сцены, и вместо него заговорил автор. Дрогнуло сердце комика, и он сам взял слово. Взял его для *вопроса,* для странного и неуместного восклицания, которое совсем не идет к ситуации, не соответствует блаженному состоянию Чичикова, довольного покупкой и тем, что он так ловко отделался от лишних расспросов хозяйки.

Это не первое явление Гоголя в поэме. Первое было как бы мимоходом и вскользь; рассуждая о косынках, которые носят на шее холостяки, Гоголь оговаривается: «Бог их знает, я никогда не носил таких косынок». Позже эта тема холостяка, *бессемейного путника,* не имеющего постоянного пристанища на земле, разовьется в поэме, и уже не Чичиков станет олицетворением этого путника, а сам автор.

Пауза на пороге дома Коробочки — это пауза поэтическая, придающая поэме лад *поэмы,* переводящая комическое описание, сопряженное с холодом наблюдательности, в иное русло — в русло комически-героического или трагикомического эпоса, в который и превращаются с третьей главы «Мертвые души». Вот это отступление: «Но зачем

так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная — мимо их! Не то на свете дивно устроено: веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним, и тогда бог знает что взбредет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недосягаемо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами... Но мимо! мимо! зачем говорить об этом? Но зачем же среди недумающих, веселых, беспечных минут сама собою вдруг пронесется *иная чудная струя*? Еще смех не успел совершенно сбежать с лица, а уже стал другим среди тех же людей, и уже другим светом осветилось лицо...»

Кажется, это не отрывок из «Мертвых душ», а страница из «Тараса Бульбы». И мы не ошибемся, если предположим, что писались они, может быть, в одну ночь или, по крайней мере, друг за другом, ибо именно в эти дни приступил Гоголь к переделке своей поэмы о запорожцах. Мы вновь слышим прежнего Гоголя — Гоголя «Бульбы», «Старосветских помещиков» и «Записок сумасшедшего». Как будто оглянувшись на дом Коробочки, вспомнил он вдруг другую помещицу Пульхерию Ивановну и подумал: это она стоит на крыльце, она, оставшаяся без Афанасия Ивановича и ушедшая от этого в свои котлеты и шанежки, в пух и перо. И у нее были свои светлые минуты, была юность, была любовь...

Смех Гоголя разбивается об это горькое и сострадательное «зачем?», которое он потом задаст почти каждому герою поэмы (Собакевичу, умершему прокурору, самому Чичикову) и которое отныне станет сопровождать его до самого конца. Эта *пауза* не отпадет сама собой, не выпадет из действия поэмы, а, надломив ее ритм, станет новым ритмом и интонацией повествования, новой чудной струей, вливающейся в охлажденные ее волны.

Отныне не половой будет поддерживать под руки Чичикова, а сам Гоголь возьмет на себя эти функции, правда, в переносном смысле — он не тело Павла Ивановича будет поддерживать, а разжигать в нем угасший дух. Останется ли его герой один на один с Собакевичем, он и о Собакевиче *задумается,* взглянет ли в глаза Плюшкину, как увидит мелькнувший в них на мгновение *теплый луч.* Заснет ли, укачиваемый бричкой, как приснится ему собственное детство, бедное на радости, и иным светом озарится лицо самого Чичикова.

Иная чудная струя, слившись со струей смеха, даст сплав, который есть сплав, присущий только Гоголю и, пожалуй, в чистом виде только «Мертвым душам», в которых более, чем где-либо, выразятся его отчаяние и его надежда. Рыцари, которых дамы города NN вышивают шерстью на подушках и носы у которых выходят «лестницею, а губы четвероугольником», рыцарь Чичиков, празднующий труса в сцене с Ноздревым, рыцарь-будочник, настигающий на ногте «зверя», — это верх смеха Гоголя над упованиями своей юности и романтизмом ушедшей эпохи. С грустью признается он: «...и на Руси начинают выводиться богатыри» — и тут же пытается вызвать их тени из прошлого, но перед ним не прошлое, а настоящее, а Чичиков не Бульба, не Остап и даже не Андрий, которых, если читатель помнит, он любовно называет в своей повести «рыцарями».

Богатыри появятся в поэме, но в списках мертвых, а не в списках живых, в буквальном смысле мертвых, которых уже нет на свете и которые лишь по ревизским *сказкам* числятся пока живыми. Любопытный разговор происходит между Чичиковым и Собакевичем. Собакевич расхваливает продаваемых им крестьян. «Но позвольте, — сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, — ...зачем вы исчисляете все их качества? Ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это все *народ мертвый.* Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица.

— Да, конечно, мертвые, — сказал Собакевич, — ...впро-

чем и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? — мухи, а не люди.

— Да все же они *существуют,* а это ведь *мечта.*

— Ну нет, не мечта!.. нет, это не мечта!..»

Чичиков, которому положено от имени *существенности* подтрунивать над мечтой, пропустит эти слова Собакевича мимо ушей. Но потом он вспомнит их — вспомнит, перебеливая списки купленных им мертвых крестьян и представляя каждого из них поименно. И вновь из-за плеча Чичикова выглянет Гоголь. «Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то *странное, непонятное* ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер... Все сии подробности придавали какой-то особенный *вид свежести:* казалось, как будто мужики еще вчера были живы. Смотря *долго* на имена их, он *умилился духом* и, вздохнувши, произнес: «Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, *сердечные мои,* поделывали на веку своем? как перебивались?»

Откуда это в «охлажденном» Чичикове? Откуда эти чисто русские, в сердцах сказанные восклицанья, в нем, всегда прячущемся за книжные обороты, за вытверженные, из «светского» обихода фразы, за стертый язык- гостиных и канцелярий? «И глаза его, — продолжает Гоголь, — невольно остановились на одной фамилии. Это был известный Петр Савельев Неуважай-Корыто... «Мастер ли ты был, или просто мужик, и какою смертью тебя прибрало? в кабаке ли или середи дороги переехал тебя сонного неуклюжий обоз? Пробка Степан, плотник, трезвости примерной. А! вот он, Степан Пробка, *вот тот богатырь,* что в гвардию годился бы! Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах, съедал на грош хлеба да на два сушеной рыбы, а в мошне, чай, притаскивал всякий раз домой целковиков

по сту, а может, и государственную зашивал в холстяные штаны или затыкал в сапог, где тебя прибрало? Взмостился ли ты для большого прибытку под церковный купол, а может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись оттуда с перекладины, шлепнулся оземь, и только какой-нибудь стоявший возле тебя дядя Михей, почесав рукою в затылке, примолвил: «Эх, Ваня, угораздило тебя!», а сам, подвязавшись веревкой, полез на твое м е с т о. — Максим Телятников, сапожник. Хе, сапожник! Пьян, как сапожник, говорит пословица. Знаю, знаю тебя, голубчик... и был ты *чудо,* а не сапожник... Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши *тройку* и рогожную кибитку, отрекся навеки от дому, от родной берлоги, и пошел тащиться с купцами на ярмарку. На дороге ли ты отдал душу богу, или уходили тебя твои же приятели за какую-нибудь толстую и краснощекую солдатку, или пригляделись лесному бродяге ременные твои рукавицы и тройка приземистых, но крепких коньков, или, может быть и сам, лежа на полатях, думал, думал, да ни с того ни с другого заворотил в кабак, а потом прямо в прорубь, и поминай, как звали. Эх, русский народец! не любит умирать своей смертью! — А вы что, мои голубчики?» — продолжал он, переводя глаза на бумажку, где были помечены *беглые* души Плюшкина: «... и где-то носят вас теперь ваши быстрые ноги?.. По тюрьмам ли сидите или пристали к другим господам и пашете землю? Еремей Карякин, Никита Волокита, сын его Антон Волокита — эти, и по прозвищу видно, что хорошие бегуны... Абакум Фыров! ты, брат, что? где, в каких местах шатаешься? Занесло ли тебя на Волгу, и взлюбил ты вольную жизнь, приставши к бурлакам?.. Тут Чичиков остановился и слегка задумался. Над чем он задумался? Задумался ли он над участью Абакума Фырова или задумался так, *сам собою,* как задумывается всякой русской, каких бы ни был лет, чина и состояния, когда замыслит об *разгуле широкой жизни.* И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты

на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, *кипит* вся площадь, а носильщики между тем при криках, бранях и понуканьях, зацепляя крючком по девяти пудов себе на спину... валят кули с овсом и крупой, и далече виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, *как ядра,* мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки и не *понесется* гусем, вместе с весенними льдами, *бесконечный* флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь *за труд и пот,* таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню!».

Перечитайте эти страницы еще раз и сравните их со страницами новой редакции «Тараса Бульбы»: одно перо! Тот же тон, тот же напев и тот же «широкий разгул жизни». Как будто стихия XVII века ворвалась в меркантильный и дробный XIX век и, оживив мертвых, оживила и живых, которые давно уже почитались мертвыми, хотя и существовали на свете.

Чичиков говорит о купленных им мертвых душах: «несуществующие». Он не решается назвать их мертвыми, это слово режет его слух, но «несуществующие» — это безошибочно, это и иносказательно, и по словарю совершенно точно: для него, приобретателя, есть только то, что существует и не существует. Остановившийся перед ожившей мечтой, он и себя не узнает, и в себе слышит какие-то странные чувства, и сам как будто просыпается, восстает из мертвых.

Поэт не могильщик, он не может погребать или довольствоваться созерцанием смерти, он, как добрый сказочник, кропит действительность живою водой — и оживают давно умершие и еще живые, но мертвые душой — он воскрешает их для *иного* бытия. Так поэма о плуте превращается в поэму о восстании из мертвых, в поэму, где разыгрывается сражение духа с материей, идеала с действительностью, высокой «мечты» Гоголя с низкой «существенностью». В «Мертвых душах» оно приобретает вселенский масштаб и вселенский

смысл. Сами пространства России порождают мысль о колоссальности усилий и размерах гоголевского замысла, само желание показать Русь не с одного боку, а «всю» соответствует этой идее. И ритм гоголевской прозы, почти переходящей на гекзаметр, как бы навевается бесконечностью русских просторов, которые он лишь за несколько глав до этого так высмеивал в речах Чичикова: «Чичиков начал как-то очень отдаленно, коснулся вообще всего русского государства и отозвался с большою похвалою об его пространстве, сказал, что даже самая древняя римская монархия не была так велика...» И вот на этом пространстве, казалось бы, осмеянном Гоголем, начинают гулять Абакумы Фыровы, Пробки Степаны и Никиты Волокиты, которых вызвали из небытия его же глаз, его же воображение! Как будто козацкая вольница гуляет у днепровских порогов, поет и веселится в Сечи, а не русские мужики, пьющие горькую и кончающие свою жизнь в проруби или под забором Недаром включил Гоголь в эти списки и *беглых* — беглыми крестьянами были, по существу, и его любимые запорожцы, из них, из беглых, и образовалось их вольное племя.

А вот еще один комический персонаж — капитан Копейкин. Повесть о капитане Копейкине рассказана в поэме не Чичиковым и не Гоголем, а почтмейстером — известным в городе «философом» и говоруном, который более, чем кто-либо из его коллег, читает к н и г и , — но какая это *ода* среди комического повествования о пирушке у полицмейстера, среди ревизоровской толкотни и суетни! — недаром Гоголь называет ее «целою поэмою», поэмой в поэме, и героем ее выступает не кто иной, как участник войны 1812 года капитан Копейкин — с одной стороны, персонаж народного эпоса о разбойнике, с другой — *копейка,* последний человек в государстве, или «нуль», как говорит о нем автор. От чичиковской «копейки», с которой он начинает свою миллионную деятельность, до капитана Копейкина — один шаг.

Вновь этот вырванный Гоголем из серого цвета обыкновенности человек оказывается у подножия раззолоченной лестницы, вновь пытается он подняться по ней, протягивая руку за помощью (не только за пенсией, но и за пониманием), и вновь его сбрасывают оттуда и уводят из кабинета вельможи, сажают в «тележку» и с фельдъегерями отправляют домой. Но отмщение и здесь не медлит последовать. «Так, понимаете, и слухи о капитане Копейкине канули в реку забвения, в какую-нибудь эдакую Лету, как называют поэты. Но... вот тут-то и начинается, можно сказать, нить завязки романа... не прошло, можете представить себе, двух месяцев, как появилась в рязанских лесах шайка разбойников, и атаман-то этой шайки был, судырь ты мой, не кто другой...» И на этом обрывается повесть о капитане Копейкине. Бунт города отзовется в «бунте» Копейкина, который не захочет смириться со своей участью и подастся в разбойники. Он вольется в стихию разбойничества и «разгула», которая вдруг заплещется и заволнуется вокруг покоящегося во сне существования города. Стихия начнет расшатывать этот картонно-искусственный порядок, эту подрумяненную под древних греков жизнь, и зашатаются столпы, рухнут основы, и заколеблется все здание. Его подроют Чичиков и капитан Копейкин.

Разбойники они оба, да с разного душою, ибо Копейкин грабит по душе, Чичиков наживает. Он разбойник степенный и о делах государства менее всего беспокоится — его собственные дела интересуют, и обида его на жизнь другая. Копейкин скорей смыкается с племенем тех мужиков, которые описаны выше, с каким-нибудь Абакумом Фыровым, который, может, и приютился в его шайке, поскольку он не мертвый, а беглый. Копейкин, проведший кампанию 1812 года, бывший опорой ее (как опора русской жизни все эти Пробки Степаны и Максимы Телятниковы) — и как бы вычеркнутый из списков, — и есть один из самых *живых* героев в поэме, слишком уж переселенной мертвыми — как в прямом, так и в переносном смысле.

3

В финале поэмы к упоминаниям о бесчисленных смертях (на обложке первого издания поэмы рукою Гоголя было нарисовано множество черепов) прибавится еще одна смерть — смерть прокурора. Именно смерть этого «незначущего» человека вдруг *остановит* бричку Чичикова и перережет ей дорогу на выезде из города. Прокурор, умерший от страха, не выдержавший напора слухов о Чичикове и сотрясения всей жизни, — это как бы продолжение немой сцены в «Ревизоре», это паралич, перешедший в смерть, и это — как ни парадоксальна сия операция — есть оживление его в глазах читателя. Что было в этом человеке до факта его смерти? Ничего. Брови и подмаргивающий глаз. Это был какой-то манекен, кукла с заводным механизмом — без души, без дыхания. А как «хлопнулся со стула навзничь» и прибежали и увидели, что он уже одно бездыханное тело, — «тогда только *с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа,* хотя он, по скромности своей, никогда ее не показывал... левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то *вопросительным выражением.* О чем покойник спрашивал: *зачем* он умер, или зачем жил, — об этом один бог ведает».

Вопрос на лице мертвого прокурора, при жизни не задававшего никаких вопросов, уже есть его посмертная жизнь в поэме, и она-то дает повод для нового отступления автора, для очередной и, быть может, самой значительной паузы в ней, когда, остановив движение «сюжета», Гоголь прерывает повествование и обращается прямо к читателю.

«Но это, однако ж, несообразно! Это несогласно ни с чем! Это невозможно, чтобы чиновники так могли сами напугать себя, создать такой вздор, так отдалиться от истины, когда даже ребенку видно, в чем дело! Так скажут многие читатели и укорят автора в несообразностях, или назовут *бедных чиновников* дураками, потому что щедр человек на слово дурак (выделено Гоголем. — *И. З.*) и готов прислужиться

им двадцать раз на день своему ближнему... Читателям легко судить, глядя из своего покойного угла и верхушки, откуда открыт весь горизонт на все, что делается *внизу,* где человеку виден только близкий предмет. И во *всемирной летописи* человечества много есть целых столетий, которые, казалось бы, *вычеркнул* и уничтожил, как ненужные. Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие *искривленные,* глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону, *дороги* избирало человечество, стремясь достигнуть *вечной истины,* тогда как перед ним весь был открыт *прямой путь,* подобный пути, ведущему к *великолепной храмине,* назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями; но мимо его, в глухой темноте, текли люди. И сколько раз, уже наведенные *нисходившим* с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за *болотными огнями* (огни миллиона. — *И. З.*), умели — так и добраться до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: «Где выход, где дорога?» Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблуждениям, *смеется* над неразумием своих предков, не зря, что *небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква,* что отовсюду устремлен *пронзительный перст* на него же, на него, на текущее поколение; но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки».

В поэме о плуте, о злоупотреблениях по службе, о взятках и скупке «мертвых душ» вдруг эта великая цель? Уже во «всемирную летопись» вписывается замысел Гоголя и его герои, которых читатель, поддавшись сарказму автора, склонен был считать ничтожнейшими из ничтожнейших. Как считал он до сей минуты ничтожнейшим прокурора, смертью своею давшего повод к этому рассуждению. Нет, *не хочет вычерки-*

вать Гоголь свое время и свой век из всемирной летописи, наоборот, он смело вписывает их на ее страницы. Он в ничтожно влачащейся жизни видит *великое заблуждение.* Вырисовывается в перспективе этого отступления вся даль гоголевского замысла и контуры уже обещанных им читателю последующих частей поэмы, которые должны вывести ее и героев на прямой путь, ибо лишь он и есть выход, есть восхождение к храмине.

Народу в поэме отдана роль зрителя, и лишь в списках мертвых он выступает как подлинный герой и подлинная Русь, к которой обращается в конце поэмы Гоголь. Мужик-зритель, мужик-резонер, мужик — автор комических реплик, иронизирующий над Чичиковым и его партнерами, оживает, и выясняется, что вовсе он не безразличен, не покорен и историческое безмолвствование его в поэме — молчание до поры до времени.

Почесыванье в затылке, которым то и дело занимается чичиковский Селифан, всегда означающее бог знает ч т о , — таинственный жест. Селифан *не торопится* — это его Чичиков по гоняет, велит спешить, как подгоняет он и «разбойников» кузнецов, нарочно канителящихся полдня с его рессорою. Кузнецы-разбойники — кузнецы-хитрецы, они знают свое дело, но им охота поморочить барина да содрать с него подороже, их роль — ироническая, как и у Селифана. Да и разве хочется Селифану уезжать из города, где завелась у него, быть может, любовь и было «вечернее стоянье у ворот и политичное держанье за белы ручки в тот час, как нахлобучиваются на город сумерки, детина в красной рубахе бренчит на балалайке перед дворовой челядью, и плетет тихие речи разночинный, отработавшийся народ...».

Неожиданный лиризм, проглядывающий в этом куске о Селифане, кажущемся фигурой комической, забубенным пьяницею, как бы высветляет другим светом этого *мужика,* волею судеб оказавшегося кучером Чичикова. Нет, этих людей Гоголь не собирается «вычеркивать» из истории, как ни необъятна она, как ни величественны пишущиеся в ней

«письмена», — тем более мы знаем его отношение ко всем этим Колокотрони и Наполеонам, да и сам Селифан дает нам лишний повод улыбнуться в их адрес: осерчав на своего пристяжного чубарого, он кричит ему в сердцах: «Бонапарт проклятый!» Бонапарт, запряженный в бричку Чичикова, да еще рядом с Заседателем (так зовут другого коня), — это смешно! Это насмешка и над Чичиковым — «переодетым Наполеоном», — и над императором французов, который, завоевав полмира, должен теперь в образе этого чубарого тащить «подлеца», а может быть, своего двойника — по крайней мере, очень похожего на него внешне.

Кажется, это Чичиков ищет свой миллион и свой «клочок» земли в Херсонской губернии, но это Гоголь плутает вместе с ним по дорогам России и по дорогам его души, которая и не подозревает, какой простор заключен в ней. «Какой же русский не любит быстрой езды!» — этот возглас Гоголя относится и к Чичикову. Ибо и Чичиков может чувствовать нечто «странное». И он искатель и путешественник, который не только версты глотает и ассигнации подсчитывает, но и способен на «отступления» и «паузы». Преодолевая огромные пространства России, Чичиков движется со своей бричкой как бы и в ином измерении, по дорогам непознанного в человеческой душе. Там нет верст и шлагбаумов, там все бесконечно и невидимо для равнодушных очей, и загадка бессмертия таится в этой дали. Недаром, задумываясь о душе Собакевича, спрашивает себя Чичиков: а ведь есть и у Собакевича душа. Только где она? Зарыта где-то глубоко, как у Кощея Бессмертного.

Тема смертности и смерти, тема «существенности», которая всегда смертна и конечна, пересекается здесь с темой бессмертия и неограниченности духовного простора, который становится полем действия поэмы Гоголя. Оттого в ней, как в «Страшной мести», далеко делается видно во все концы, но взор уже не упирается в стену Карпатских гор: горизонт ничем не ограничен, да и нет, собственно, горизонта, а есть ужас и восторг бесконечности, объемлющий автора и героя:

«И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь в глубине моей...»

Нет, не только Чичиков, как и его автор, способны в поэме на поэтические вопросы. Их задает даже Собакевич — этот «медведь» и поедатель трехаршинных осетров, от которого до поэзии, кажется, как от земли до луны. «Хоть и жизнь моя? — говорит о н . — Что за жизнь? Так как-то себе...» Более ничего не может он к этому добавить (кроме того, что живет пятый десяток лет и «ни разу не был болен»), но тоска слышится в его словах, хотя и комически звучит вопрос Собакевича и сам он, кажется, смеется над ним. Но у Гоголя всюду так — по форме смешно, а по существу — грустно. И почему-то грустно становится от этого признания Михаила Семеновича, и уже «другим светом» освещается его лицо.

Само движение Чичикова в поэме представляет загадку Куда он торопится и зачем? За новыми мертвыми душами, за капиталом, за имением в Херсонской губернии, где ждет его идеал Выжигина, все это уже давно получившего? Нет, Чичиков в поэме *едет куда-то не туда,* он явно несется в своей тройке назад — не к будущему, а к прошедшему, к детству своему, к *началу,* описанием которого и заканчивается первый том «Мертвых душ». Странный круг описывает герой Гоголя. Начав с конца, он движется к своим истокам, как бы подбирая по дороге то, что растерял с юности. Тема возврата, возвращения и обретения молодости звучит в этом финале поэмы. И как грозное напоминание о необходимости этого движения перерезает на выезде из города дорогу Чичикову траурная процессия.

Смерть в своем реальном лике встает здесь на пути героя, чтоб напомнить ему о суде, о возмездии. Смерть до этого являлась на страницах «Мертвых душ» лишь метафорически, переносно — здесь гроб прокурора проезжает перед глазами Чичикова. Идея Страшного суда, так комически обыгранная в рассказах о слухах про похитителя губернаторской дочки, с этого момента начинает звучать серьезно. Страшный

суд — это ответственность за те «кривые дороги» и «болотные огни», на которые не раз льстилось человечество (и польстился гоголевский герой), это *идея возмездия,* которое неминуемо для тех, кто предал «лучшие движения» своей души, отказался от них, попрал их. Расплата за них уже видится Гоголю в старости и угасании — предвестии физической смерти и факте смерти духовной.

Вот почему начинает звучать в поэме параллельно с темой Страшного суда тема молодости, юности, свежести, как той поры в жизни человека, *когда еще не поздно* познать себя и спастись. Как бы с вершины этого — грядущего для каждого человека — суда раздается его обращение к читателю в главе о Плюшкине: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое, ожесточающее мужество, — забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: *«здесь погребен человек»;* но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости».

Именно после Собакевича Чичиков должен был заехать к Плюшкину, потому что уже сложилось в его душе это странное состояние — состояние вопроса, уже задал он его сам себе и читателю, — и неминуем был грозный перст предупреждения в лице Плюшкина — перст, приводящий его к встрече с подлинной смертью в конце поэмы. Весело-прозаически начиналась она: въезд в город, объезд чиновников, приятные разговоры, приятные вечера. Потом следовал комический Манилов, не вызывающий пока никакой тревоги, потом Коробочка, когда *что-то* шевельнулось в левой стороне груди у героя, а точнее, у автора. Потом как бы глушащий эту тревогу балаган Ноздрева — и вот Собакевич с его душой, спрятанной на дне тайника, и *образ старости,* предвещающий Смерть.

Комическое путешествие заканчивается трагически, и трагизм пронизывает заключительные строки «Мертвых душ»

о летящей в неизвестность тройке. Она пока *как бы* еще *без ума* летит, *абы куда* летит, и Гоголь наслаждается самим ее полетом, вихрем движения, но вопрос «зачем?» все же не заглушается этим поднимающим пыль вихрем. И вовремя попадается ей на дороге фельдъегерь, готовый съездить Селифану по усам за то, что не посторонился, не увидел, кто скачет навстречу: Гоголь помнит, кто едет в бричке, и куда едет, и где пролегает дорога. Это не конец, а начало ее, и апофеоз «быстрой езды» не ответ на вопрос: «Где выход? Где дорога?»

Перед этим финалом Чичиков засыпает, успокоенный своим удачным *бегством* из города, и будто бы во сне видит собственное детство — о нем рассказывает нам автор, как бы заворачивая гнедого, Заседателя и чубарого на несколько десятилетий назад, в то время, когда Павлуша Чичиков еще не был Павлом Ивановичем, а Россия не знала нашествия Бонапарта. Этот-то рассказ о детстве Чичикова и даст потом разгон его тройке, подхватит ее как на крыльях и понесет к неведомому второму тому.

1979

ВЗГЛЯД С ВЫСОТЫ

1

Взглядом с высоты открывается второй том «Мертвых душ»[1]. Это взгляд с высоты, на которой стоит дом Тентетникова, и с высоты балкона его дома. Но это не просто физическое положение смотрящего — будь то автор или его герой, — а некое духовное парение их обоих и растворение в пространстве, их окружающем. Какая-то раскрепощенность и свобода внутренние чувствуются в этом полете, в этом вольном озирании русского пейзажа и спокойствие созерцающего. Если попробовать взглянуть с той же точки на первый том, то, кажется, увидишь перед собой небольшой клочок земли, на котором тесно посажены: губернский город, деревня Манилова, деревня Собакевича, деревня Ноздрева. Чичиков как будто и ездит и передвигается в каком-то пространстве, но ощущения пространства нет, кажется, он кружит возле одного места, и некоторые виды, мелькающие по сторонам, не вызывают в нем интереса.

Во втором томе они просто хватают его за сердце. Тут что ни кусок дороги, то *даль,* что ни новый вид, то новое отвлечение в мыслях Чичикова, новые его мечтанья, которые лишь изредка — и на мгновения — вспархивали в его сознании в первом томе. Там он редко *отвлекался* и *задумывался,* здесь он только этим и занят. Уже не кромешная ненастная ночь сопровождает его в путешествии, не грязь и лужи русских дорог, а как-то все время ясно на небе:

---

[1] Здесь и далее использованы разные редакции и варианты оставшихся глав второго тома «Мертвых душ».

солнышко светит, и далеко видно вокруг, и вёдро, вёдро стоит над всем вторым томом.

Обещанная в конце первого тома даль, разрывавшая его тесные границы и уносившая уже не тройку Чичикова, а саму Русь бог весть куда, тут становится явью. С первых же строк читатель (и герой) попадает в *разлив* этой шири, и вольно и неторопливо *плывет* знакомый нам экипаж по русским равнинам, поднимаясь на гребни возвышенностей, плавно спускаясь с них и вновь оказываясь на равнине, за которой опять открываются горы, леса, извивы бесконечных рек, неровная линия горизонта и что-то еще за горизонтом, что нельзя описать словом, а что может только видеть душа.

«На тысячу с лишком верст, — пишет Гоголь, — *неслись,* извиваясь, горные *возвышения.* Точно как бы *исполинский вал* какой-то *бесконечной крепости,* возвышались они над равнинами то желтоватым отломом, в виде стен, с промоинами и рытвинами, то зеленой кругловидной выпуклостью, покрытой, как мерлушками, молодым кустарником, подымавшимся от срубленных дерев, то, наконец, темным лесом, еще уцелевшим от топора. Река, верная своим высоким берегам, давала вместе с ними углы и колена по всему пространству; но иногда уходила от них прочь, в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть, как огонь, перед солнцем, скрыться в рощи берез, осин и ольх и выбежать оттуда в торжестве, в сопровожденьи мостов, мельниц и плотин, как бы гонявшихся за нею на всяком повороте».

Это и есть вид с холма, на котором стоит деревня Тентетникова. «Вид был очень недурен, — продолжает Гоголь, — но вид сверху вниз, с надстройки дома на равнины и отдаленья, был еще лучше... *Пространства открывались без конца.* За лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, зеленели и синели густые леса, как моря или туман, далеко разливавшийся. За лесами сквозь мглистый воздух желтели пески. За песками лежали гребнем на отдаленном небосклоне меловые горы, блиставшие ослепительной белиз-

ной даже и в ненастное время, как бы освещало их *вечное солнце.* Кое-где дымились по ним легкие туманно-сизые пятна. Это были отдаленные деревни; но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз... Словом, не мог равнодушно выстоять на балконе никакой гость и посетитель, и после какого-нибудь двухчасового созерцания издавал он то же самое восклицание, как и в первую минуту: *«Силы небес, как здесь просторно!»*

Кажется, весь опыт классики, римского величественного искусства впитала здесь кисть Гоголя. Кажется, это уже не проза, а монументальная фреска на стене храма, застывшая в своих гигантских пропорциях, как вечное солнце и вечная красота. И вместе с тем это пейзаж России. Он кажется недвижным, некая застылость созерцания чувствуется в нем, но бег реки, движение возвышений (они «неслись») придают ему льющийся эпический эффект. Даже с недвижной точки, с которой наблюдает эту картину художник, он видит в ней *жизнь,* перемещения, колебания, одушевленный простор, а не немое полотно. Этим и объясняется восклицание созерцателя, и созерцатель тот не кто иной, как Чичиков, попавший в гости к Тентетникову.

Чичикову Гоголь во втором томе отдает не только свою любовь к голландским рубашкам и хорошему мылу, но и это тревожное ощущение вдохновения посреди простора «беспредельной Руси». Даже в главе о Петре Петровиче Петухе, главе, кажется, целиком комической, написанной в стихии первого тома и «Ревизора», где перед нами предстает русский Гаргантюа, в главе, где поедаются без числа жареные телята на вертеле, какие-то свиные сычуги, набитые кашей, кулебяки со щеками осетра и грибочки, бобочки и гарниры, есть это веяние пространства России, как бы стряхивающее с героев умственный сон. В первом томе Гоголь, может быть, на сцене объедания и тяжелого сна после обеда и закончил бы эту главу, здесь она неожиданно выносится на простор весенней реки, по которой мчатся лодки с гребцами, и сам Петр Петрович Петух, глядя на вечереющее небо и на воду,

испытывает что-то такое, что не испытывали ни Собакевич, ни Коробочка, ни Ноздрев, ни Манилов.

Тут-то и является «беспредельная, как Русь» песня, отдающаяся по берегам и прибрежным деревням (слушая ее, пишет Гоголь, «сам Чичиков чувствовал, что он русский»), и тот разлив лирического чувства, который увлекает какой-то удалью, как некогда в «Тарасе Бульбе». Стихия «Тараса Бульбы» спорит во втором томе со стихией «Ревизора» — Гоголь переносит краски и образы величественного прошлого в настоящее, и это не фальшивая накладка героики на быт, а истинное сознание величия Руси, в каком бы виде она ни представлялась взору.

Слушая первые главы второго тома, С. Т. Аксаков сказал, что талант Гоголя не только не погиб, но стал еще выше, ибо еще могучее обнаружилась в нем способность видеть в пошлом человеке высокую сторону. Эта *высокая сторона* все время слышится в героях второго тома. Она просыпается и в самодуре генерале Бетрищеве, когда речь заходит о событиях 1812 года (в которых он участвовал), и в его дочери Улиньке, которая, впрочем, вся состоит из высоких чувств, и в Тентетникове, байбаком сидящем у окна в халате и курящем трубку, а затем поднимающемся и расправляющем плечи, и в Хлобуеве — разорившемся помещике, спустившем все состояние на угощенья, актрис и модные тряпки, и в Чичикове, которого, право же, не узнать, хоть он и прежний Чичиков, но какой-то «поистершийся и поизносившийся», как пишет Гоголь.

То и дело как-то *«льготно»* делается у него на душе (как в вечер, когда они проплывают по реке с Платоновым и Петухом), и видятся ему часто совсем не те картины, которые должны были бы видеться воображению «железного» человека. «На терпеньи, можно сказать, вырос, терпеньем воспоен, — говорит Чичиков о себе генералу Бетрищеву, — терпеньем спеленат, и сам, так сказать, не что другое, как одно терпенье». Но и это терпение (предполагающее невозмутимое спокойствие во всех обстоятельствах), и дрессиров-

ка детства, воспитавшего его в строгих правилах расчета, ничего не могут поделать с новыми чувствами в Чичикове.

Чичиков — этот все-таки сознательный пройдоха — превращается здесь временами в Хлестакова — пройдоху по случаю, по недоразумению, по поэтической способности к вранью.

Это начало *разрушения* гоголевского героя, превращения его во что-то другое, ***что*** — ни он, ни автор не могут пока с точностью сказать. Выезжая из второго тома, Чичиков выезжает из него не так, как выезжал из первого. Там он потирал руки и предвидел новую поживу. Он весело смотрел вдаль. И смерть прокурора, и похоронная процессия, пересекшая ему дорогу, не могли смутить его. Он убегал, он скрывался от неприятностей, он ехал опять плутовать, но в другом городе и другой губернии. Из Тьфуславля (так называется во втором томе губернский город) он не улепетывает, не несется в радостном возбуждении освобождения. «Это была какая-то развалина прежнего Чичикова, — пишет Гоголь. — Можно было сравнить его внутреннее состояние души *с разобранным строеньем,* которое разобрано с тем. *чтобы строить из него же новое;* а новое еще не начиналось, потому что не пришел от *архитектора* определительный план и работники остались в недоуменьи...»

Как нетрудно догадаться, архитектор этот — Гоголь. И план возведения нового зданья на месте старого и из материалов старого отложен им на следующую часть. Идея второй части (или второго тома) и состоит в том, чтобы поколебать нерушимые, кажется, основы строения Чичикова и *разрушить* его — разрушить во имя *иного* строительства. Процесс разрушения и составляет сюжетную канву второго тома, соответствующую его идейной канве, и тут Гоголю помогает изменившийся взгляд на героя и изменение взгляда самого героя на себя и на окружающее пространство.

Сам характер разъездов Чичикова меняется. Во-первых, он никуда не спешит, не торопится, как в первом томе, и позволяет себе занимать чужие коляски и лошадей в полной

уверенности, что вернется на покинутое место, вернет их хозяевам и еще, быть может, поживет у них. Он и в самом деле заживается у них, как человек уставший, как человек задумывающийся, как делец разрушающийся. Облака мечтаний находят на него и у Тентетникова, и у Бетрищева, и у Костанжогло, и при осмотре имения Хлобуева.

Он и ездит к ним, кажется, уже не по своей воле, а потому, что случайные обстоятельства толкают его на это: к Бетрищеву — мирить того с Тентетниковым; к полковнику Кошкареву — чтобы сообщить ему, как родственнику Бетрищева, о помолвке Улиньки и Тентетникова (кстати сказать, мимоходом устроенной им, Чичиковым, даже и не заметившим, что сделал *доброе дело*); к Костанжогло он отправляется потому, что о том его просит Платонов — брат жены Костанжогло. Потом заезд к Платоновым, потом к Леницыну (опять же с целью помирить его с Платоновыми), а до этого к Хлобуеву, на покупку имения которого Костанжогло дает ему взаймы.

Конечно, Павел Иванович не забывает при этом и о своей цели, но цель эта как-то разбавляется и разжижается во втором томе. Чичиков следует ей *по инерции,* прежнего азарта и упования на эту аферу у него нет. Да и все, что он видит вокруг себя, убеждает его в том, что пора заняться приобретением не фантастического, не сказочного, как пишет Гоголь, а настоящего имения, приобрести не мифические земли в мифической Херсонской губернии, а в самой что ни на есть середине России, где ни от кого не скроешься и где можно *честным путем* наживать миллионы.

Эту мысль внушает ему примерный хозяин Костанжогло.

Костанжогло — это ходячая мысль Гоголя, хотя в ней есть и черты живого лица или, по крайней мере, намечавшегося живого образа. Когда Гоголь читал главу о Костанжогло А. О. Смирновой в Калуге, она заметила, что тот не думает о доме и о судьбе своей жены. Гоголь радостно ответил: «А вы заметили, что он обо всем заботится, но о *главном* не заботится». Самое главное здесь — человечность, которой

сознательно лишает Гоголь своего героя. И хотя мы имеем дело с черновиком (о котором — без воли автора — вообще не стоило бы судить), все же и в нем видны следы этого подчеркивания желчности Костанжогло, его резкости, непримиримости в противоположность благодушию Чичикова и сонности Платонова.

Желчность и черствость «хозяина» — подробность, которую Гоголь живо видел в людях такого типа. Откровенный неуют дома Костанжогло тоже говорит не в его пользу, хотя в доме преобладает простота быта, сторонником (и проповедником) которой был Гоголь.

С появлением грека Костанжогло в поэме и особенно его речей о ведении хозяйства, о путях спасения России на началах разумного устройства труда сюда врывается стихия «Выбранных мест», стихия органически гоголевская, но уже, бесспорно, враждующая со стихией, как говорил Гоголь, «осязательного пластического изображения». Но мог ли Гоголь так *сразу* отказаться от самого себя? Нет, конечно, как не может этого сделать и его герой. Чичиков все еще мечтает о миллионе (благо он появляется в виде миллионов Муразова и миллионов некой старухи Ханасаровой), о внезапном успехе с помощью необыкновенного приключения, и он последний раз играет ва-банк, подделывает завещание старухи и, кажется, уже получает в руки желанное богатство, но, как и в первом томе, упускает его. Поиграв в его глазах золотым миражным блеском, оно исчезает, как и тысячи, схваченные им на таможне, как и дома итальянской архитектуры, построенные им за счет взяток в Комиссии Построенья.

Мы уже говорили, что дорога составляет ось сюжета второго тома «Мертвых душ». Все так же ездит Чичиков и разъезжает, но дорога-то ведет его уже не туда.

Крушение Чичикова во втором томе состоит не в крушении его очередного замысла (или авантюры), не в просчете, который он допустил при осуществлении их, а в крушении внутреннем. Что-то ноет и сосет его, и в кружении с «мертвыми душами», в подделке завещания, в темных связях с

контрабандистами и магом-юрисконсультом он нет-нет да и вспомнит про эту боль. Кажется, вертится он с прежней увертливостью, и лоск на нем тот же, и изощренность ничуть не потускнела, но распад уже начался, и воли не хватает, чтоб *довести дело до конца.* Вновь целую губернию ставит он в тупик по поводу того, кто он, и честные люди принимают его за «приятнейшего человека», вновь все нити интриги устремляются к нему, и он их ловко запутывает, но не может завязать в последний крепкий узел: то борьба в душе мешает, колебания, сомнения и *отвлечения.*

Гоголь говорил, что появление второго тома «Мертвых душ», может быть, подготовит русского читателя к чтению «Одиссеи». Он имел в виду размах поэмы Гомера, ее эпическую глубину, к которой сам устремлялся в своем сочинении. Он и Чичикова хотел дотянуть до Одиссея, сделав из него истинного *героя,* может быть, даже «богатыря», как называет Чичикова Муразов. Он имеет в виду данные Чичикову от природы задатки, те же терпение и волю, которые при направлении в благую сторону способны творить чудеса.

Добрый Муразов не может исправить его своими речами: через минуту после умиленного слушания этих речей и разрывания на себе фрака наваринского дыма с пламенем герой Гоголя готов вновь броситься в объятия порока и вручить свою судьбу шайке Самосвистова и мага-юрисконсульта. Но в сцене с Муразовым Чичиков искренне пытается что-то вспомнить, что-то выдрать из своей затвердевшей памяти, что-то такое, что было все-таки в нем и, наверное, есть, если присутствие его он чувствует в себе.

То именно совесть и способность отличать добро от недобра. Сцена эта как бы подготовлена другим эпизодом в одной из предшествующих глав, где задумываются вдруг Чичиков, Бетрищев и Улинька об анекдоте про «черниньких» и «белиньких», который только что рассказал им Чичиков и который по-разному отозвался в душах участников разговора. В том анекдоте плуты чиновники в ответ на немой вопрос управителя-немца, которого они чуть не сгноили в тюрьме, а вы-

пустивши, обобрали (хотя он ни в чем не был виноват), в ответ на вопрос, зачем же они это сделали, говорят: «Ты все бы хотел видеть нас прибранными, да выбритыми, да во фраках. Нет, ты полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит». (Выделено Гоголем.)

«Одному была смешна неповоротливая ненаходчивость немца, — пишет далее Гоголь, — другому смешно было оттого, что смешно изворотились плуты; третьему было грустно, что безнаказанно совершился несправедливый поступок. Не было только четвертого, который бы задумался именно над этими словами, произведшими смех в одном и грусть в другом. Что значит, однако же, что *и в паденьи своем гибнущий грязный человек требует любви* к себе? Животный ли инстинкт это? или *слабый крик души,* заглушенной тяжелым гнетом подлых страстей, еще пробивающейся сквозь деревенеющую кору мерзостей, еще вопиющей: «Брат, спаси!» Не было четвертого, которому бы тяжелей всего была погибающая душа его брата».

Был четвертый. И этим четвертым, видящим всю сцену и передавшим ее во всем ее внутреннем противоречии нам, был автор. Он это увидел, и он отвлек от *анекдота* и вознес на невидимую высоту, с расстояния которой мы увидели весь ужас этой истории. «Брат, спаси!» — это возглас души Чичикова в финале второго тома, когда через «деревенеющую кору мерзостей» пробивается его исповедь.

«Нет, поздно, поздно», — застонал он голосом, от которого у Муразова чуть не разорвалось сердце. «Начинаю чувствовать, слышу, что не так, не так иду, и что далеко отступился от прямого пути, но уже не могу. Нет, не так воспитан. Отец мне твердил нравоученья, бил, заставлял переписывать с нравственных правил, а сам крал передо мною у соседей лес и меня еще заставлял помогать ему. Завязал при мне неправую тяжбу; развратил сиротку (в первом томе этих подробностей детства Чичикова не было. — *И. З.*), которой он был опекуном. Пример сильней правил. Вижу, чувствую, Афана-

сий Васильевич, что жизнь веду не такую, но нет большого отвращенья от порока: огрубела натура, нет любви к добру, этой прекрасной наклонности к делам богоугодным, обращающейся в натуру, в привычку. Нет такой охоты подвизаться для добра, какова есть для полученья имущества. Говорю правду — что ж делать».

«Какие-то неведомые дотоле, незнакомые чувства, — объясняет состояние своего героя Гоголь, — ему необъяснимые, пришли к нему. Как будто хотело в нем что-то пробудиться, что-то... *подавленное* из детства суровым, мертвым поученьем, бесприветностью скучного детства, пустынностью родного жилища, бессемейным одиночеством, нищетой и бедностью первоначальных впечатлений, и как будто бы, что было подавлено суровым взглядом судьбы, взглянувшей на него скучно, сквозь какое-то мутное, занесенное зимней вьюгой окно, хотело *вырваться на волю».*

И вновь стоит напомнить читателю, что это лишь черновик, лишь смутное подобие того, чем хотел наполнить эту сцену Гоголь. Но и черновик дает представление о том, *как* должно было разрушаться во втором томе «строенье» Чичикова.

Идея порока, передающегося, входящего в душу через дурной пример, через впечатления детства, начала жизни, порока, в котором и не повинен, быть может, обладатель его, проносится в этом отрывке. Вновь появляется здесь автор, который все это видит и слышит с высоты, но не с безразличной горней высоты, где одно созерцание и ослепительный холод, а с высоты, одушевленной состраданием и скорбью к падшему. Грешный человек еще более достоин любви, потому что он пал, потому что лишь любовью его и можно поднять, потому что, чувствуя в себе способность на ответную любовь, он и может подняться.

Анекдот о «черниньких» и «белиньких» занимает особое место в поэме. Он — взрыв чувства Гоголя и взрыв идеи второго тома, которая под смешки и хохот слушающего этот анекдот Бетрищева и рассказывающего его Чичикова как бы

пародийно оборачивается на самое себя, переиначивая истину Евангелия: полюби ближнего, как самого себя. «Полюбите нас черниньκими, а белиньκими нас всякий полюбит...» — этот рефрен анекдота звучит как напоминание о том, что «белиньких» любить легче, любовь к ним ничего не стоит, это чистая, стерильная (и почти мертвая) любовь; но любовь к «черниньким» — любовь живая. Полюбить «черниньких» — возвысить, помочь, такая любовь есть подвиг.

Такова философия второго тома, где карающий бич смеха Гоголя хлещет, кажется, с прежней силой. Уже не генералы на картинках и табакерках осмеиваются здесь, а генерал во плоти Бетрищев, который с первых минут клюет на Чичикова, на его лесть и заискиванья и чванится и рисуется перед ним, тыча тому в лицо бесцеремонным «ты». До его толстокожего сердца не доходит анекдот о «черниньких» и «белиньких», он с ходу верит басне Чичикова о дядюшке, который будто бы не хочет отказывать в его пользу наследство, пока Чичиков не раздобудет нужных трехсот душ. И этот же Бетрищев, воевавший когда-то с Наполеоном и отличившийся в сражениях, а значит, и терявший в них своих боевых товарищей и солдат, готов продать Чичикову хоть «все кладбище» — так говорит он о своих умерших крестьянах — и смеется этой забавной шутке: «Ха-ха-ха!»

Чичиков в тон ему подобострастно подхихикивает: «Хе-хе-хе...»

Но и этот Скалозуб (впрочем, не без добрых чувств, как замечает Гоголь) меняется и теплеет под влиянием любви Улиньки и Тентетникова и горячей речи будущего зятя, которая не уцелела в бумагах Гоголя, но воссоздана в воспоминаниях Л. И. Арнольди, о роли единства русской нации в 1812 году. Он как бы оживает перед лицом своего собственного прошлого, своей прекрасной молодости, которая прошла на полях сражений.

В третьем томе, по рассказам Гоголя, то же самое должно было произойти с Плюшкиным, и он почти что из подвала своей погибшей души, из какого-то затаенного подполья ее

должен был воззвать к читателю и к самому себе о погибшей жизни и потухающей совести. Он должен был произнести страстный монолог о старухе смерти, которая все забирает у человека и ничего не отдает обратно, в виду которой все мы равны и видна насквозь душа человека.

То, кажется, должны были быть одни только *речи,* но кто знает, как и в каких обстоятельствах они вырвались бы из уст героев. Речь Чичикова, хоть и обрывчатая, непрописанная и недописанная, потрясает нас правдивостью, и прежде всего правдой о невозможности героя так, вдруг, стать не тем, кем был еще только что, что накапливалось и сплавлялось в нем годы и годы. «Вся природа его потрясалась и размягчалась, — писал Гоголь. — Расплавляется и платина, твердейший из металлов, всех долее противящийся огню...» Что же говорить о душе человеческой?

Отчего же не расплавиться и Хлобуеву, который в конце второго тома отправляется в коляске собирать деньги на строящуюся церковь? Честно признается он Муразову, предлагающему ему службу, что не способен служить, что отвык, обленился, что годы не те и сил нет, но на богоугодное дело еще может решиться, и путь тот Хлобуеву указан не Муразовым, а неким схимником, который слабым намеком возникает в сохранившейся заключительной главе поэмы. Может быть, это тот самый святой схимник, который появлялся у Гоголя еще в «Страшной мести», может быть, это тот прекрасный священник, которого он рисовал в «Выбранных местах из переписки с друзьями», но в этом намеке заключено предвестие грядущего образа — одного из центральных образов второго тома, как свидетельствуют те, кто слышал все его готовые 11 глав.

2

По мере того как развертываем мы листы этого сочинения (и существующие и несуществующие, оставшиеся лишь в памяти тех, кто слышал их), перед нами предстает дейст-

вительно необозримая картина современной России, которую на этот раз Гоголь и в самом деле обнимал *со всех сторон.* Как предвестники всей последующей русской литературы встают с этих страниц и грядущий Обломов (Тентетников), и Штольц (Костанжогло), и старец Зосима (схимник), и Улинька, давшая начало женщинам Тургенева и Толстого, и кающийся грешник (который станет центральной фигурой романов Достоевского), и прекрасный идеальный и беззащитный русский Дон Кихот, чье единственное оружие слово, тот же Тентетников (которому Гоголь отдал много своего), и князь.

И некое фантастическое порождение российской «бестолковщины» и путаницы — страшный подпольный маг-юрисконсульт, которого сам Чичиков считает в делах плутовства Наполеоном, гением, колдуном. Это одно из самых прозренческих созданий Гоголя — венец его беспощадного видения русских язв и российского неустройства, идеал безобразия, действительно маг и волшебник.

Если и искать в сочинениях Гоголя антихриста, дьявола, черта как реальное воплощение идеи зла, то это как раз юрисконсульт из второго тома. Он все знает о России и русском характере, он не законы усвоил, а именно законность беззакония, обхода законов и попирания их.

Он возрос на всеобщей беспорядочности, безответственности, страхе и обмане. Называют Хлестакова чертом, Чичикова чертом (Д. Мережковский). Но если и изобразил Гоголь когда-либо черта в живом виде и в гибельной его сущности, то это маг-юрисконсульт, который еще пострашней, чем сошедший с портрета старик ростовщик («Портрет»). Кажется, какая-то невидимая отрицательная сила сохраняет его от наказания при всех его бесчинствах.

И она-то — в последний раз в поэме — испытывает свою притягательность на Чичикове.

«Этот юрисконсульт, — пишет Гоголь, — был опытности необыкновенной. Уже пятнадцать лет, как он находился под судом, и так умел распорядиться, что никаким образом нельзя

было отрешить от должности. Все знали, что за подвиги его шесть раз следовало послать на поселенье. Кругом и со всех сторон был он в подозрениях, но никаких нельзя было взвести явных и доказанных улик. Тут было действительно *что-то таинственное,* и его бы можно было смело признать колдуном...»

Опытный в искусстве лжи и лицемерья Чичиков сталкивается в лице юрисконсульта с еще большей опытностью, с очевидной *гениальностью зла,* смысл которой заключается в беспощаднейшем знании всех слабых сторон добра и природы человека. Не беспокойтесь, говорит он Чичикову, мы их всех запутаем. «Поверьте мне, это малодушие», — отвечал очень покойно и добродушно *философ-юрист.* «Старайтесь только, чтобы производство дела было все основано на бумагах, чтобы на словах ничего не было. И как только увидите, что дело идет к развязке и удобно к решению, старайтесь не то чтобы оправдывать и защищать себя, — нет, просто *спутать* новыми вводными...»

«То есть, чтобы...» — заикается Чичиков.

«Спутать, спутать — и ничего больше», — отвечал *философ:* «ввести в это дело посторонние, другие обстоятельства, которые запутали бы сюда и других, *сделать сложным,* и ничего больше. И там пусть после наряженный из Петербурга чиновник разбирает. Пусть разбирает, пусть его разбирает». В этом трехкратном повторении «пусть разбирает» так и видится бесконечность этого безнадежного (в глазах философа) разбирательства, в котором уже не поможет никакой приезжий петербургский чиновник, то есть тот *настоящий ревизор,* который прибывает в конце гоголевского «Ревизора». Иллюзия, что этот приезжий петербургский чиновник может все разобрать и поставить на свои места, распутать паутину, сплетенную юрисконсультом-философом, а вернее, под его руководством самими чиновниками губернии, здесь встает во весь свой рост. То именно Иллюзия, гигантский Призрак, на который нечего надеяться, от которого нечего ждать.

«Да, хорошо, если подберешь такие обстоятельства, которые способны *пустить в глаза мглу»,* — сказал Чичиков, смотря... с удовольствием в глаза философа, *как ученик,* который понял заманчивое место, объясняемое учителем.

«Подберутся обстоятельства, подберутся. Поверьте, от частого упражнения и голова сделается находчивою... *Первое дело спутать.* Так можно *спутать,* так *все перепутать,* что *никто ничего не поймет.* Я почему спокоен? Потому что знаю: пусть только дела мои пойдут похуже, да я *всех впутаю* в свое, и губернатора, и вице-губернатора, и полицеймейстера, и казначея, — *всех запутаю.* Я знаю все их обстоятельства: и кто на кого сердится, и кто на кого дуется, и кто кого хочет упечь. Там, пожалуй, пусть их выпутываются. Да покуда они выпутаются, другие успеют нажиться. Ведь только в мутной воде и ловятся раки. Все только ждут, чтобы запутать...» Здесь юрист-философ посмотрел Чичикову в глаза опять с тем наслаждением, с каким учитель объясняет ученику еще заманчивейшее место из русской грамматики».

Нет, никакой Чичиков не черт, он чертенок по сравнению с этим Чертом, поистине Сатаной, который и всем обликом своим напоминает получеловека, полуколдуна, и вид его комнаты — запущенной и вместе с тем наполненной дорогими вещами, и сам замасленный халат, в который он одет, — все разительно не совпадает с его всесилием, с его могущественной властью, которую он вскрывает на глазах у Чичикова, как какой-нибудь часовой механизм. «Нет, этот человек, точно, мудрец», — подумал про себя Чичиков...» С таким же успехом он мог сказать: «Нет, точно, он дьявол». Ибо все концы *путаницы* сходятся к нему. Стоит ему дернуть за ниточку, как начинают плясать под его дудку тысячи не подозревающих о его существовании душ, и открывается во всем своем зловещем великолепии гоголевский маскарад, который уже напоминает предсмертную пляску на краю пропасти, пир во время чумы, и высится над всем этим черное око черного мага, беззвучно хохочущего и наслаждающегося своей работой.

«А между тем завязалось дело размера беспредельного в судах и палатах. Работали перья писцов, и, понюхивая табак, трудились казусные головы, любуясь, как художники, крючковатой строкой. Юрисконсульт, как *скрытый маг,* незримо *ворочал всем механизмом.* Всех опутал решительно, прежде, чем кто успел осмотреться. *Путаница увеличилась.* Самосвистов превзошел самого себя отважностью и дерзостью неслыханною. Узнавши, где караулилась схваченная женщина (рукой которой было подписано поддельное завещание старухи. — *И. З.*), он явился прямо и вошел таким молодцом и начальником, что часовой сделал ему честь и вытянулся в струнку. «Давно ты здесь стоишь?» — «С утра, ваше благородие!» — «Долго до смены?» — «Три часа, ваше благородие!» — «Ты мне будешь нужен. Я скажу офицеру, чтобы на место тебя отрядил другого». — «Слушаю, ваше благородие». И, уехав домой, чтобы не замешивать никого и все концы в воду, сам *нарядился жандармом,* оказался в усах и бакенбардах, сам черт бы не узнал. Явился в доме, где был Чичиков, и схватил первую бабу, какая попалась, и сдал ее двум чиновным молодцам, докам тоже, а сам прямо явился *в усах и с ружьем,* как следует, к часовым: «Ступай... меня прислал командир выстоять, наместо тебя, смену». *Обменился и стал сам с ружьем.* Только этого было и нужно. В это время *наместо прежней бабы очутилась другая,* ничего не знавшая и не понимавшая. Прежнюю запрятали *куды-то так, что и потом не узнали, куда она делась.* В то время когда Самосвистов подвизался *в лице воина,* юрисконсульт произвел чудеса на гражданском поприще: губернатору дал знать *стороною,* что прокурор на него пишет донос; жандармскому чиновнику дал знать, что секретно проживающий чиновник пишет на него доносы; секретно проживавшего чиновника уверил, что есть еще *секретнейший* чиновник, который на него доносит, и всех привел в такое положение, что *к нему* должны были все обратиться за советами. (Вот верх искусства дурачить всех! — *И. З.*) Произошла такая *бестолковщина:* донос сел верхом на доносе, и пошли открываться такие

дела, которых и солнце не видывало и даже такие, которых и не было. Все пошло в работу и в дело: и кто незаконнорожденный сын, и какого рода и званья, и у кого любовница, и чья жена за кем волочится. Скандалы, соблазны и все так замешалось и сплелось вместе с историей Чичикова, с мертвыми душами, что никоим образом нельзя было понять, которое из этих дел было главнейшая *чепуха:* оба казались равного достоинства. Когда стали, наконец, поступать бумаги к генерал-губернатору, *бедный князь* ничего не мог понять. Весьма умный и расторопный чиновник, которому поручено было сделать экстракт, *чуть не сошел с ума».*

Представление, затеянное вокруг дела Чичикова, перекидывается из города в губернию и перерастает в грандиозный спектакль. «В одной части губернии оказался голод, — пишет Гоголь. — Чиновники, посланные раздать хлеб, как-то не так распорядились, как следовало. В другой части губернии расшевелились раскольники. *Кто-то* пропустил между ними, что *народился антихрист,* который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души. Каялись и грешили, и, под видом изловить антихриста, укокошили не-антихристов. В другом месте мужики взбунтовались против помещиков и капитан-исправников. *Какие-то бродяги* пропустили между ними слухи, что наступает такое время, что *мужики должны быть помещики и нарядиться во фраки, а помещики нарядиться в армяки* и будут мужики, и целая волость, не размысля того, что слишком много выйдет тогда помещиков и капитан-исправников, отказалась платить всякую подать».

Мужики, переодетые во фраки, а помещики, переодетые в армяки, — это уже гомерическая гоголевская насмешка над бредовой идеей полковника Кошкарева, который решил, что если мужик наденет немецкие штаны и станет говорить по-французски, то в России сразу наступит «золотой век».

Если и есть у черта какая-либо облюбованная им в человеческой жизни сфера, так это «настоящая минута», ибо над вечностью он не властен. Он властен лишь над тем в душе человека, что привязано к этой минуте, цепляется за нее,

за ее видимые преимущества, за ее материальность. Гоголевский князь *одинок,* и он *безумен,* ибо только за сумасшедшего могут его принять чиновники, которых он, вместо того чтобы покарать данною ему властью, созывает к себе и пытается *словом* пронять, словом образумить, словом вызвать в них «внутреннего человека».

Но именно он — а вместе с ним и Гоголь — берет верх в поэме над магом-юрисконсультом. Идеальное берет верх над материальным. Чичиков *отрывается* от черта, порывает с ним. Не черт побеждает человека в «Мертвых душах» (как писал Мережковский), а человек черта.

«Но я теперь должен, как в решительную и священную минуту, когда приходится *спасать* свое *отечество,* — говорит князь, — ...я должен сделать *клич...* Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю, что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих... И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла... покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народа вооружался против врагов, так должен восстать против неправды».

Судя по воспоминаниям Л. И. Арнольди, почти такую же речь произносил на обеде у Бетрищева Тентетников. Надоумил его на ту речь, как ни странно, Чичиков, как надоумил он его и о главной идее его «пространного сочинения о России», которое до приезда Чичикова больше было в голове Тентетникова, чем на бумаге. Желая подольститься к Бетрищеву, Чичиков сказал, что сосед его (Тентетников) пишет историю о генералах. О каких генералах?— спросил Бетрищев. «О генералах 12 года, Ваше Превосходительство!» — не моргнув глазом выпалил Чичиков. Позже, передавая этот разговор Тентетникову и умоляя спасти его от гнева Бетрищева, если тот узнает, что он соврал, он как бы подталкивает Тентетникова к мысли, которая, быть может, давно носилась у него в голове.

Вдохновленный этим Тентетников рассказывает на обеде

у генерала о плане своего сочинения, точнее, о центральной идее его, которая основывается на примере 1812 года. То идея Гоголя, и не надо долго искать, где именно она высказана, достаточно сличить речь Тентетникова (как ее передает Арнольди) и цитаты из «Выбранных мест...». Тентетников говорит, что не отдельными сражениями и не подвигами отдельных личностей замечателен 12-й год, а тем, что *«весь народ встал как один человек»,* что «все сословия объединились в одном чувстве любви к отечеству» и «каждый жертвовал всем для общего дела...». Отдав Тентетникову главную спасительную идею своей книги, Гоголь отдал ему и свою профессию: Тентетников у него не чиновник (хотя он служил), не помещик (хотя пытался сделаться им), он *писатель.*

Может, поэтому в мыслях своих так близко стоит *к правителю,* то есть князю, который у Гоголя хоть и занимает официальную должность генерал-губернатора, но рассуждает за всю Россию. Он говорит в своей прощальной речи, что гибнет не одна губерния или несколько губерний, а вся земля наша, и его поездка в Петербург, на доклад к государю, выглядит символически. Можно представить себе, что ждет его в Петербурге, если он явится туда с *таким* докладом и такими мыслями!

В чертах князя, в его попытке первым покаяться видны черты автора. Прежде чем обличить чиновников, прежде чем произнести свои слова о спасении Руси, он говорит: «Я, может быть, больше всех виноват...» «Теперь тот самый, — возглашает князь после перечисления тех кар, которые мог бы обрушить на своих подчиненных, — у которого в руках участь многих и которого никакие просьбы не в силах были умолить, тот самый *бросается* теперь к *ногам вашим,* вас всех просит».

Этот метафорический *жест* — жест самого Гоголя в «Выбранных местах...».

Так разветвляется Гоголь в своих героях, так отдает он им себя. Он пишет все о том же Чичикове, о его плутнях с «мертвыми душами», он выставляет Россию со всех сторон, но он выставляет и себя — то и история независимых от него

героев, и история его жизни, его *дороги.* На этой дороге он тоже собирает и строит себя, как строят себя здесь Чичиков, Хлобуев, Тентетников и князь. Он готов подставить под удары реальности самые свои идеальные стороны, самые нежнейшие струны, как он любил говорить, испытать их действительностью, но выйти из этой переделки освеженным.

«Свежести! свежести!» — вот чего ему хочется в эти годы. Свежести чувств, свежести здоровья, свежести кисти. И «свежие минуты» даются ему.

Есть люди, которые склонны отрицать это. Которые утверждают, что второй том «Мертвых душ», как, впрочем, и первый, писал уже *не тот* Гоголь, не Гоголь «Ревизора», не живой, а *мертвый* Гоголь, Гоголь выдохшийся, утративший способность смеяться. Это ложь о Гоголе и его поэме.

Оглядывая сейчас то, что осталось от второго тома, строя мысленно мостки и переходы между сохранившимися частями, восстанавливая по обрывкам, намекам, воспоминаниям, оборванным фразам самого Гоголя *целое,* мы видим, какой колосс воздвигался под его пером. И смех его не увял, а глаз не потерял остроты зрения, и способность «караулить над собой» в том же смехе не пропала.

Всякое лицо — новое лицо и новая мысль; даже старые лица — Чичиков и его слуги — во втором томе новые, и разговоры они ведут иные (кстати, подолгу разговаривая меж собой), и направление их умов изменилось. И вырастают рядом с ними генерал Бетрищев, безумный полковник Кошкарев со своими учреждениями, вывесками на избах («депо земледельческих орудий», «комиссия построения», «комиссия прошений» и т. д.), бумажным ведением дел и всеобщим запустением в хозяйстве, которое при всей своей европейской экипировке в тысячу раз безобразнее плюшкинского; обжирающийся до умопомрачения Петр Петрович Петух, набивающий свои кулебяки и свиные сычуги начинкой в долг, ибо. имения его все заложены в ломбард (а на вырученные деньги он, как пишет Гоголь, закупил провизии на десять лет вперед), Петух, никогда не скучающий (как его гость Пла-

тонов), потому что скучать некогда: он или ест, или переваривает свои лукулловы обеды; наконец, томящийся от тоски Платонов, этот сильно подвыцветший Онегин, который навсегда, кажется, удалился из столиц, так как ему там нет места; Тентетников — опора и молодость России, облекшаяся в халат и губящая свои дни сидением у окна и наблюдением за ссорами приказчика и ключницы, Тентетников, который, казалось бы, по летам, по уму, по доброму сердцу должен стоять у истока всяких государственных начинаний и деятельности и лишь случайно пробужденный ото сна Чичиковым (не заверни к нему Павел Иванович, так и спал бы); Самосвистов — этот рубака без рубки, герой сражений без сражения, ибо сражаться ему негде, негде проявить свою храбрость и силу мышц, который должен тратиться на проделки вышеописанные; Хлобуев, который также от нечего делать пьет шампанское и дает роскошные обеды в городе, в то время как мужики его совсем разбрелись, избы покосились и покрылись мхом, в доме нет ни крошки хлеба, а сапоги у самого Хлобуева залатаны (хотя жена у него говорит по-французски и одета по последней моде); страшная картина запустения и одичания русского, русской исполинской скуки и поистине исполинский, затянутый ряской пруд, некое стоячее море, на котором хочет посеять движение и ветер Гоголь. Это не обличения желчных речей Костанжогло — тут Гоголь выступает как поэт, сила живописания которого не померкла, а в своем беспощадном трезвом видении стала эпической. Страшным, грозным эпосом веет от этих описаний и лиц — чего стоит один полковник Кошкарев или ворота, сорванные с петель и лежащие на одной из изб в деревне Хлобуева!

Русский приживал и русский богач, русский плут и русский святой, русская прекрасная женщина (Улинька) и русский идеалист (Тентетников), русский военный и русский чиновник, русский Христос (князь) и русский антихрист (маг-юрисконсульт) — таков охват полотна, которое развертывает Гоголь в живописных частях своей поэмы. Я уж не говорю о русском хозяине (Костанжогло) и русском писате-

ле, который изображен в Тентетникове. А Петрушка и Селифан, а эти торговцы и хозяева из мужиков, которые мельком возникают в главе о Костанжогло, а некий «купец-чародей», который развертывает перед Чичиковым штуки материи, в том числе цвета наваринского дыма с пламенем?

Послушайте, как он говорит, и вы увидите совсем не того купца, который когда-то был изображен Гоголем в «Отрывке» или «Женитьбе», — это уже новый купец, купец России середины XIX века. «Ведь купец есть негоциант... — говорит он. — Тут с этим соединено и буджет, и реакцыя, а иначе выйдет паувпуризм». Двух-трех движений этого «чародея» хватает Гоголю и двух-трех его фраз, чтоб описать его с ног до головы, как хватает и одного упоминания о некоем Вороном-Дрянном, основавшем в Тьфуславльской губернии нечто вроде шайки или тайного общества, в которое, кстати, был завлечен и Тентетников (в других редакциях носящий фамилию Дерпенников).

В первой главе есть место, когда Тентетников, по обычаю сидящий у окна, замечает подъезжающий экипаж Чичикова и в страхе отшатывается в глубь комнаты. Он принимает Чичикова за «жандарма», который приехал взять его. Так возникает в поэме тема «тайных обществ» и всяческих заговоров и смущений, к которым недвусмысленно иронически относится Гоголь. Чичиков, принятый за «жандарма» (сам, можно сказать, бегающий от жандармов), — это так же смешно и двусмысленно, как *маг-юрист,* то есть представитель *правосудия,* как смешон Чичиков в персидском халате, принимающий контрабандистов (и тут переодеванье, маскарад: Чичиков то ли шах, то ли еще какой-то восточный правитель, одним словом, ряженый), как смешно то описание одного «филантропического общества», в члены коего Тентетников попал еще в Петербурге.

То филантропическое (и, разумеется, тайное) общество было составлено из каких-то философов из гусар, пишет Гоголь, из недоучившегося студента да промотавшегося

игрока. Возглавлял его некий плут, масон и карточный игрок, впрочем, красноречивейший человек. Он-то и присвоил те суммы, которые с невиданным рвением и готовностью к самопожертвованию собирали бедные члены общества. Куда те деньги пошли, было известно одному «верховному распорядителю». Сами же члены общества, добрые люди, но принадлежавшие к классу *огорченных людей,* к концу пребывания в этой организации сделались горькими пьяницами от частых тостов во имя науки, просвещения и прогресса. Общество, добавляет Гоголь, имело необыкновенно обширную цель — доставить счастье всему человечеству. Мы не знаем, когда это писалось — до 1847 или 1849 года или после, но в теме «тайного общества» есть прямой отклик Гоголя на действительные события в России.

В годы работы Гоголя над окончанием второго тома вопрос о тайных обществах, притихший было со времен 14 декабря 1825 года, вновь всплыл на поверхность. За кирилло-мефодиевцами последовали петрашевцы. Их арестовали в апреле 1849 года, а 18 мая А. О. Смирнова писала Гоголю, что «над ними производится суд». Возглавлял это общество титулярный советник М. В. Буташевич-Петрашевский, но, что более всего поразило Гоголя, состоял в нем и писатель, автор романа «Бедные люди», Федор Достоевский.

Достоевского прочили не только в ученики Гоголя (их было много, этих «учеников»), но и в наследники. И не без основания. Его роман Гоголь прочитал, или «перелистнул», как осторожно признался он в одном письме. Но и этого перелистывания было достаточно, чтобы понять, что слухи о том, что на Руси появился новый Гоголь, не лишены резона.

И вот в декабре 1849 года суд вынес приговор: «...отставного инженер-поручика Достоевского за недонесение о распространении преступного о религии и правительстве письма литератора Белинского... подвергнуть смертной казни расстрелянием».

К счастью, казнь заменили каторгой.

После европейских событий 1848 года министр внутренних дел составил циркуляр о бородах, который был разослан всем губернским предводителям дворянства. В нем говорилось: «Государю не угодно, чтоб русские дворяне носили бороды: ибо с некоторого времени из всех губерний получаются известия, что число бород очень умножилось. На западе борода — знак, вывеска известного образа мыслей; у нас этого нет, но Государь считает, что борода будет мешать дворянству служить по выборам».

В мае 1849 года А. С. Хомяков писал одному из своих корреспондентов: «Мы все уже ходим бритые».

Вскоре начались гонения и на славянофилов. В крепость был отправлен Юрий Самарин. Он напечатал в газете отчет о своей поездке по остзейским губерниям. В отчете были некоторые самостоятельные мысли о состоянии государственного механизма. Самарина вызвал для беседы царь. «Знаешь ли ты, что могло произвести твое сочинение?» — спросил он. «Нет, ваше величество». — «Новое четырнадцатое декабря», — сказал Николай.

Четырнадцатое декабря мерещилось ему всюду: в университетах, где чересчур увлеклись преподаванием философии (последовало указание: *сократить*), и в переводах с иностранного (профессор Московского университета О. М. Бодянский, земляк и знакомый Гоголя, за напечатание в редактируемом им журнале сочинения Флетчера «О государстве русском» был отстранен от должности), и, наконец, в частной переписке. Вскрывши переписку Ивана Аксакова, Третье отделение решило, что и его пора взять под арест. Младшего сына Сергея Тимофеевича (и его хорошо знал Гоголь) заподозрили в намерении установить отношения с панславистами на Западе. И. Аксакова заставили письменно отвечать на вопросы царя. «По вежливому приглашению» Дубельта, как пишет П. В. Анненков, он должен был изложить свои взгляды на современное положение России. Записка была составлена. Николай прочел ее и сказал шефу жандармов графу А. Ф. Орлову: «Прочти и вразуми». «Вразумленный» И. Аксаков от-

правился служить в Ярославль (то была ссылка), еще ранее выехал в Симбирск Ю. Самарин.

Это было поколение русской интеллигенции, воспитанной уже Гоголем. С Ю. Самариным Гоголь переписывался, с него и с таких, как он, писал он отчасти своего Тентетникова. Мог ли он не волноваться их волнениями? Мог ли не предостеречь от того, что казалось ему кривыми дорогами, уводящими с прямого пути?

3

Всюду — в политическую, семейную, хозяйственную, религиозную жизнь России — пытается внести он своим вторым томом спокойствие. Сознавая временами невыполнимость этой задачи, он все же работает над ней, все более расширяя круг тем и проблем, охватывая то, что ранее не хотел захватывать, добираясь до корней и верхушек и стараясь отгадать загадку русского феномена, а может быть, и феномена всемирного.

Один из современников Гоголя, слушавший главы второго тома «Мертвых душ» в исполнении автора, писал, что Гоголь в нем должен дать отгадку 1847 годам христианства. Так иногда воспринимал свой труд и Гоголь. Охватить всю Русь в поэме ему казалось уже мало, ставя перед своими героями проблемы русские, он не отделял их от задач, стоящих перед человеком вообще, — Россия в будущем должна была влиять на судьбы мира, он заботился и об этих судьбах.

В его бумагах, набросках, черновиках остались строки, поясняющие внутренний сюжет «Мертвых душ», их сверхидею, которая кажется столь же неохватимой, как и привлекаемый Гоголем материал. «Идея города, — записывает он. — Возникшая до высшей степени Пустота... Как созидаются соображения, как эти соображения восходят до *верха смешного...* Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью...

Проходит страшная мгла жизни и еще глубокая сокрыта в том тайна. Не ужасное ли это явление? Жизнь бунтующая, праздная — не страшно ли великое она явленье... жизнь... Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездельности жизни всего человечества в массе...

Противуположное ему преобразование во II части, — продолжает Гоголь, — занятой *разорванным бездельем.*

Как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?»

Записи эти относятся к годам писания первого тома. Но уже в ту пору Гоголь видел в нем не один «жанр», как говорили тогда о бытовой живописи, не одни копии нравов в его отечестве или увеличенные, гротесковые копии жизни, но и некую всемирную карикатуру на жизнь, на великое безделье мира. Вихрь пустоты, завивающийся на пустом месте и уносящий с собой человека, вихрь жизни, не направленной ни на что, ни во что уходящей и ни на что не оглядывающейся, оттого и разорванной, оторванной от содержания, сущности, от духовного первопочатка ее, — вот что вставало перед Гоголем, когда он вглядывался в свою поэму.

И все же она оставалась чисто русским созданием.

Нет, не бессмысленную вавилонскую башню он строил, не отвлеченное здание непонятной архитектуры, которое хотел навязать русской земле, не некую вненациональную и химерическую утопию в виде «прекрасного храма», а совершенно русское строение и в русском духе.

Преобразование «русского безделья» в «безделье» мира, ужас самой жизни, признающей лишь материальное и кружащейся в кругу материального (некая завихривающаяся вокруг самой себя пустота), и показ разрыва внутри самого безделья — вот что хотел показать он во втором томе. В оставшихся главах мы видим эту вихрящуюся пустоту, проносящуюся как смерч на фоне ярмарки в городе Тьфуславле

и имеющую в центре своем страшного философа-МАГА, которому противостоит другой маг — сам Гоголь, который со своей высоты останавливает ее действие.

Маг-автор побеждает мага-дьявола.

Таков фантастический сюжет второго тома. Он угадывается в оставшихся главах стихийно, непреднамеренно, как уже сложившаяся в своих очертаниях, хотя и непрописанная, схема его. Выросший на русской почве, том этот поднимается «до преобразования всемирного», в аллегорических образах представляя соперничающие ДОБРО и ЗЛО и их непрекращающийся *поединок.*

1977

ТРОЙКА, КОПЕЙКА И КОЛЕСО

1

Образ Руси-тройки у Гоголя был бы непонятен, неполон, беден, если б мы не соотнесли его с тройкой Чичикова. Сближая этот образ с тою живой тройкой, из которой он вылеплен, мы осязаем его плоть и плоть мечты-мысли автора.

Чичиков отправляется в путь жизни на лошадке, «известной у лошадиных барышников под именем сороки». Сорока тоже птица, но птица, из которой не вылепишь птицу-тройку. Как, впрочем, не слепишь ничего из той полтины, которую оставил Чичикову «на расход» его отец.

Но этой полтине суждено превратиться в полмиллиона, а сорока исчезнет навсегда, уступив место гнедому, каурому и чубарому, которые запряжены в бричку Чичикова.

Бричка эта вовсе не похожа на ту колесницу, которая несется в конце поэмы Гоголя, разрывая на куски воздух. Это скромный, дорожный снаряд, в котором ездят холостяки.

И общество, восседающее в бричке, довольно скромное: Чичиков, кучер Селифан и лакей Петрушка. Однако эта троица ловко рифмуется с тройкой коней, и характеры лошадей отчасти похожи на характеры людей. Чубарый (пристяжной) — лентяй и философ, его, как и Селифана, хлебом (овсом) не корми, а дай поговорить. Гнедой целеустремлен, как и Чичиков, а каурый, как говорит Селифан, ничего конь, хороший конь.

Селифан у Гоголя часто гостит в кабаке (иногда и с Петрушкой), но лошади у него вовремя накормлены и почищены, а хомут, из которого вчера выглядывала пакля, «искусно зашит».

Чичиков в этой троице самый энергичный, но его энергия подвергается осмеянию со стороны мужика: со стороны Селифана иносказательно и в словах, со стороны Петрушки (вечного молчуна) — в молчании.

Петрушка хоть и носит «сертук» с плеча барина, вовсе не поддакивает барину, а в свободные часы (их у него много) предается чтению книг. Читает он все, без разбора — «похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник» (список сам по себе красноречивый) и в чтении более занят процессом чтения, тем, как из букв составляются слова, нежели смыслом прочитанного. Но молчание Петрушки в «Мертвых душах», может быть, весомей, чем словоохотливость Селифана.

В Селифане есть что-то от Санчо Пансы Сервантеса. Он так же готов подпеть барину и так же способен заговорить его. Словопрения Чичикова и Селифана напоминают споры Дон Кихота и его оруженосца. Селифан берет барина умением молоть попусту, хотя, кажется, и мелет он по делу. Когда Чичиков, которого Селифан вывалил в грязь, грозится его посечь, тот не возражает: «Почему ж не посечь, коли за дело? на то воля господская. Оно нужно посечь, потому что мужик балуется, порядок нужно наблюдать. Коли за дело, то и посеки: почему ж не посечь?»

«На такое рассуждение, — пишет Гоголь, — барин совершенно не нашелся, что отвечать».

И в самом деле, Селифан говорит то, что сказал бы сам Чичиков. Он пользуется логикой и фразеологией барина и тем ставит его в тупик.

Селифан прекрасно усвоил язык и манеры Чичикова, которыми тот пользуется в «хорошем» обществе. С ними, со слугами, и вообще с мужиками Чичиков не церемонится, с чиновниками и помещиками он всегда изображает кого-то. То «незначащего червя», то «барку, носимую волнами», то благородного человека. Манилову он жалуется, что потерпел по службе и виной всему было то, что, «соблюдая правду», был чист на своей совести. Селифан, как будто подслушав эти

жалобы, дает совет чубарому: «...живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение... Хорошему человеку всякой отдаст почтение. Вот барина нашего всякой уважает, потому что он, слышь ты, сполнял службу государственную, он сколеской советник».

Селифан произносит эти речи для ушей Чичикова и для ушей читателя. Он и льстит барину, и смеется над барином, он и нам дает заодно понять, что все знает про Чичикова.

У Селифана свой, особый язык. Когда он гневается, то начинает крестить своих лошадей иностранными именами. Когда он пьян или в настроении, речь у него увещевательная, ласковая, он просто Демосфен, а не Селифан.

Слуг Чичикова обычно не замечают при Чичикове. Но он без них как без рук, как, впрочем, и они без него ни мужики, ни дворовые. Эта троица седоков брички — единая плоть, и именно так и стоит рассматривать население тройки.

Чичиков с чиновниками галантен и обходителен, сыплет цитатами и книжными оборотами, с мужиками он прост и в простоте своей простодушен. «Щекотливый» нос Чичикова морщится от особенного запаха Петрушки, или, как называет его деликатно Гоголь, «воздуха», но тем не менее представить себе Чичикова без Петрушки (и без Селифана) невозможно.

Селифан не только кучер Чичикова, он вожатый его брички, он отец родной каурому, гнедому и чубарому, с которыми беседует, как с детьми. И если уж только очень его рассердить, то на коней посыплются удары вожжей и прозвища. Чубарого (как самого ленивого) он окрестит «Бонапартом», «панталонником немецким», а каурого Заседателем. А всех троих вместе — «секретарями».

Это смешно, потому что самого Чичикова примут в городе N за Наполеона, а Коробочка, когда он начнет торговать у нее «мертвые души», спросит Чичикова, не служил ли он заседателем.

Тройка Чичикова не может тронуться в путь без мужика, не может скакать по Руси без реплик мужика, без его под-

дакивания или неодобрения. Да и бричку Чичикова, как пишет Гоголь, собрал и снарядил в дорогу ярославский расторопный мужик.

Мужик в «Мертвых душах» подправляет путь брички Чичикова, указывает ей направление, а то и просто вытаскивает ее из грязи. Девчонка Пелагея, которая не знает, где лево, а где право, помогает тройке выбраться на шоссе. «Без девчонки было бы трудно сделать... это, потому что дороги расползались во все стороны, как пойманные раки, когда их высыпят из мешка, и Селифану довелось бы поколесить уже не по своей вине».

Мужики показывают Чичикову дорогу к Манилову, они же пытаются разнять коней Чичикова с конями губернаторской дочки. Помощи из этого не получается, беспрестанные пересаживания дяди Митяя и дяди Миняя с одной лошади на другую и обоих вместе на третью отдают бестолковщиной, «бездна» мужиков, собравшаяся поглазеть на это событие («подобное зрелище для мужика сущая благодать»), дает пустые советы, и автор, кажется, смеется в этой сцене над русским «миром», над сельской сходкой, которая не может решить такого пустякового вопроса. Но этот смех сменяется уважением к мужику, когда Чичиков, спустя некоторое время, встречает мужика — «муравья», который тащит на плече претолстое бревно. Как проехать к Плюшкину? — спрашивает его Чичиков. «Мужик, казалось, затруднился таким вопросом. «Что ж, не знаешь?» — «Нет, барин, не знаю». — «Эх ты! А и седым волосом еще подернуло! скрягу Плюшкина не знаешь, того, что плохо кормит людей?» — «А! заплатанной, заплатанной!» — воскликнул мужик. Было им прибавлено и существительное к слову заплатанной, очень удачное, но не употребительное в светском разговоре, а потому мы его пропустим. Впрочем, можно догадываться, что оно выражено было очень метко, потому что Чичиков, хотя мужик давно уже пропал из виду и много уехали вперед, однако ж все еще усмехался, сидя в бричке. Выражается сильно российский народ!»

Последнее слово в поэме остается за мужиком. С оценки

колеса Чичикова, которую дают стоящие напротив гостиницы мужики, начинаются «Мертвые души», криками Селифана «Эх! эх! эх!», понуждающими коней тройки, они заканчиваются.

«Эх! эх! эх!» Селифана перерастают в авторское «Эх! тройка, тройка, птица-тройка, кто тебя выдумал...», сливаются с ним и далее уже делаются нераздельны.

Не успело чичиковское колесо въехать в повествование, а герой поэмы показаться читателям, как уже является некий оценщик и судия, который судит и о колесе, и о самой цели путешествия. «Что ты думаешь, — говорит один мужик, — доедет то колесо, если б случилось, в Москву, или не доедет?» «Доедет», — отвечает его собеседник. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» «В Казань не доедет», — соглашается другой мужик.

Что это за разговор? Зачем он? Не праздное ли это препровождение времени, тем более стоят мужики «у дверей кабака», а стало быть, говорят они о своем, вовсе не имея в виду Чичикова?

И все же вопрос, заданный ими, остается. Он сообщает поэме вопросительный характер. Колесо Чичикова, по мысли Гоголя, должно сломаться и должно куда-то не доехать. Казань и Москва — названия условные, хотя города эти, судя по топографии поэмы, расположены не так далеко от города N. Речь идет не о Казани и Москве, а о целях поездки Чичикова.

У Чичикова две цели: одна (ближняя) — сколотить капитал, другая (дальняя) — его потратить. Эта дальняя цель — «дом», «бабенка», «потомки», «отличные лошади», «хороший повар», одним словом, «жизнь во всех довольствах».

И этот «дорожный снаряд», в котором восседает Чичиков, Гоголь превращает в птицу-тройку? Да, этот. Потому что цели Чичикова в дороге меняются. Потому что меняется сам Чичиков. Потому что везет Чичикова колесо, и подчиняется оно не Чичикову, а автору, и, кроме того, колесо — это круг, и Чичикову в поэме придется возвратиться на круги своя.

2

Когда Чичиков выехал от Коробочки, земля на дороге была «глиниста и цепка», и оттого «колеса брички, захватывая ее, сделались скоро покрытыми ею как войлоком», что значительно отяжелило экипаж. Именно это обстоятельство и задержало Чичикова, и он выехал на шоссе позднее, чем того хотел. А явись он в трактир, стоящий на шоссе, раньше, он не встретил бы там Ноздрева и не дал бы промашки с открытием тому тайны о «мертвых душах», что и расстроило в конечном счете его предприятие. Роковая ошибка Чичикова (визит к Ноздреву) произошла из-за отяжеления колеса.

Колесо и далее будет фигурировать в поэме как некий знак, подающий намек на кренделя и загогулины, которые делает, отклонясь от прямого пути, Чичиков. «...Все пошло, как кривое колесо», — скажет Гоголь, посвящая читателя в чувства Чичикова, сбитого с толку разоблачениями Ноздрева. Всегда аккуратный и точный, все взвешивающий и держащий в голове, Чичиков вдруг потеряет власть над собой. станет ходить не с той карты, а однажды, сильно размахнувшись рукою, «хватит сдуру свою же».

Колесо в «Мертвых душах» то подыгрывает Чичикову, то мешает ему. Чичиков хочет ехать, а колесо не хочет. Он настаивает на скорейшем отбытии, а колесо как бы говорит: погоди. Так поступает оно в день отъезда Чичикова из города. Отъезд назначен на шесть утра. Все собрано, все готово, готов и сам хозяин брички, но в последнюю минуту к Чичикову является с виноватым видом Селифан и говорит: «...Вот и колесо тоже, Павел Иванович, шину нужно будет совсем перетянуть, потому что теперь дорога ухабиста, шибень такой везде пошел».

То, что колесо обтягивают новой шиной (а эта обтяжка затягивается на три часа), дает Чичикову еще некоторое время на размышления — на размышления, которыми он не собирался заниматься. Ибо размышления для героя Гоголя,

паузы в деятельности, остановки в пути, пусть то будет даже путь добывания «копейки», смерти подобны. Он никак не выносит этих пустот, этих тягостных минут наедине с собой, когда надо думать, думать и думать.

В «Мертвых душах» есть лицо, которое мелькает невзначай, на одну минуту, но явленье его трудно изгнать из памяти, потому что трудно забыть ночь в губернском городе, полную тишину, погашенные окна в домах и единственное горящее в гостинице окно, за которым ходит сосед Чичикова — рязанский поручик, примеривающий уже пятую пару сапог. «Несколько раз подходил к *постели*, — пишет *Гоголь*, — с тем, чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук».

Поручику живется легче, чем Чичикову: он любитель сапог. Созерцание сапога отвлекает его от мыслей о жизни. Можно убить целую ночь на обсматривание каблуков. Поручик — артист созерцанья, поэт одиночества, способный саму скуку обратить в праздник.

Чичиков, когда он один, перебирает бумажки, лежащие в шкатулке, листает том герцогини Лавальер (единственная книга, которую он возит с собой) или смотрится в зеркало. Это любимое его занятие, как, впрочем, и столь же любимое занятие других героев Гоголя — Собачкина из «Отрывка» и Хлестакова.

Все они от одиночества нервничают, потому что даже ничтожная деятельность — для них деятельность, потому что она дает возможность отвлекаться от смерти. Они, как и Чичиков, живут настоящей минутой, а что там, по ту сторону *ее*, — бог весть.

Оттого Чичиков все время и спешит, погоняет то Селифана, то Петрушку, а Селифан, в свою очередь, погоняет лошадей. Спешка — темп жизни гоголевского героя, он должен все успеть, он «вдруг» хочет схватить то, что накапливается годами.

«...Да не так, как *немец*, — говорит в поэме мертвый

Максим Телятников, — что из копейки тянется, а вдруг разбогатею».

Это «вдруг» сродни и Чичикову. Ему ведомы и азарт, и перебарщивания, и хлестаковщина.

Колесо, задержав Чичикова в городе, вывозит его на встречу со смертью. Дорогу бричке пересекают похороны прокурора. Скорбная процессия, однако, вызывает ободрительные мысли у героя Гоголя. «Это, однако ж, хорошо, — думает он, — что встретились похороны; говорят, значит счастие, если встретишь покойника».

Такова примета, но таково и предупреждение Гоголя. Первое такое предупреждение делает в поэме Плюшкин. Тут смерть является в образе своего предвестника — старости, и Чичиков, глядя на Плюшкина, на его прореху на спине, думает: не дай бог! Не дай бог дожить до таких лет и превратиться в пародию на человека.

Всякий раз, когда Чичиков встречается с кем-либо из помещиков, он совершает осмотр своих идеалов. Манилов — это семейная жизнь, бабенка, детки, Коробочка — изобилие и удовольствие, чесание пяток, пуховая перина, Ноздрев — хвастовство и завиральность, игра, блеф, Собакевич — собственная деревенька, доход, крепкие избы, работящие мужики, Плюшкин — капитал, недвижимость. Воплощенные идеалы Чичикова проходят перед ним, имея лицо, фамилию и даже биографии.

Происходит странная вещь: Чичиков путешествует по губернии, объезжает незнакомые ему деревни и поместья, а на самом деле колесит по стране своих мечтаний, только находятся эти мечтания не в воздухе, не у него в голове, а прикреплены к той существенности, до которой так охоч герой Гоголя.

И всякий раз он смотрится в кривое зеркало, которое, отражая не его, Чичикова, отражает тем не менее именно его, потому что и Манилов, и Коробочка, и Ноздрев, и Плюшкин по отдельности то, чем сразу вместе хотел бы стать Чичиков.

Маниловский бельведер, с которого видно Москву, то же,

что и мечты Чичикова о херсонских поместьях, Ноздрев напоминает ему самого себя в минуты вранья, Собакевич пугает отсутствием души, которая, «как у Кощея Бессмертного», скрыта «где-то за горами... и закрыта... толстою скорлупою». Перед кучей Плюшкина он замирает, как перед своим погибшим идеалом.

Куча эта — надгробный холм над идеалом материалиста. Это миллионы и голландские рубашки, превращенные в прах. Чичиков, глядя на эту кучу, осознает тщету соревнования со смертью.

Ибо, спасаясь от нее, он цепляется за то, что подлежит гниению и уничтожению. Куча Плюшкина — это Смерть, воплощенная в образе смертной материи.

Смерть подступает к герою поэмы в главе о Плюшкине с двух сторон — со стороны старости (сам Плюшкин) и со стороны этой могилы, где зарыт его идеал. Тема смерти из комической переходит в трагическую. Именно в этой главе вспоминает Чичиков о дороге, которая есть его дом, ибо другого дома у него нет, и о том (и эти мысли подсказывает ему автор), что, пока не поздно, надо забирать с собою в путь «все человеческие движения».

Смерть прокурора и похороны прокурора вновь напоминают ему об этом. Не встреть он их, может быть, и не было бы его возвращения к картинам детства, не было бы этих проникнутых жалостью к себе и к своей участи вздохов памяти, после которых тройка Чичикова вырывается на истинный простор. В этом полете она должна пролететь над смертью и перелететь через смерть.

Без этой цели тройка Чичикова не смогла бы превратиться в птицу-тройку, а затем в Русь. Без нее не было бы вопроса: «Русь, куда ж несешься ты?»

Этот вопрос автора окликает вопрос мужиков возле гостиницы — доедет ли чичиковское колесо до Казани или не доедет. По истечении поэмы делается ясно, что вопрос этот звучит так: а доедет ли Чичиков (и душа Чичикова) до бессмертия или нет?

Если в первых главах поэмы, когда речь заходила о мертвых и о смертях, о них говорилось как-то в шутку, не всерьез (Коробочка спрашивала даже, не собирается ли Чичиков откапывать мертвых из земли), то затем насмешливая интонация при упоминании о смерти снимается. Гоголь хочет сказать, что со смертью не шутят.

«А между т е м , — пишет он о смерти п р о к у р о р а , — появление смерти так же было страшно в малом, как страшно оно и в великом человеке; тот, кто еще не так давно ходил, двигался, играл в вист, подписывал разные бумаги и был так часто виден между чиновников с своими густыми бровями и мигающим глазом, теперь лежал на столе, левый глаз уже не мигал вовсе, но бровь одна все еще была приподнята с каким-то вопросительным выражением. О чем покойник спрашивал, зачем он умер или зачем жил, об этом один бог ведает».

Как ни слышны в этих словах остатки иронии по отношению к прокурору, здесь есть и горькая мысль о равенстве всех перед смертью, перед этим судом в последней инстанции, перед которым предстает человек.

Смерть в «Мертвых душах» как бы судия жизни и ее *ревизор.* Смерть прокурора — предвестие Страшного суда, которым пугает свою кухарку Мавру еще Плюшкин и который в последних главах грозит разразиться над головами героев поэмы.

Слухи о покупках Чичикова сливаются со слухами о приезде нового генерал-губернатора, а также с апокалиптическими явлениями и пришествием «антихриста». О явлении антихриста извещает некий пророк в нагольном тулупе, который сидит в городской тюрьме.

Но если генерал-губернатора можно подкупить (как подкупают в «Мертвых душах» нового начальника новые плуты, сменившие старых), то смерть неподкупна. Она безжалостно рассудит и правого и виноватого. «Что Ноздрев лгун отъявленный, это было известно в с е м , — читаем мы в п о э м е , — и вовсе не было в диковинку слышать от него решительную

бессмыслицу; но *смертный,* право, трудно даже понять, как устроен этот *смертный:* как бы ни была пошла новость, но лишь бы она была новость, он непременно сообщит ее другому *смертному,* хотя бы именно для того только, чтобы сказать: «Посмотрите, какую ложь распустили!» — а другой *смертный* с удовольствием преклонит ухо, хотя после скажет сам: «Да, это совершенно пошлая ложь, не стоящая никакого внимания!» — и вслед за тем сей же час отправится искать третьего *смертного,* чтобы, рассказавши ему, после вместе с ним воскликнуть с благородным негодованием: «Какая пошлая ложь!» И это непременно обойдет весь город, и *все смертные,* сколько их ни есть, наговорятся непременно досыта и потом признают, что это не стоит внимания и не достойно, чтобы о нем говорить».

Зачем Гоголь так напирает на слово «смертный»? Чтоб напомнить читателю, что и тот не лишен общей участи. Чтоб смех над смертью, которому автор дал повод своими рассказами о покупках «мертвых душ», погас.

Колесо — дорога (переходящая в *путь*) — ревизская душа (она же копейка) — капитал — миллион — ревизия (смерть и суд) — такова цепь символов Гоголя в «Мертвых душах». Где колесо, там и дорога, где деньги, там и *ревизия.*

Нет ни одного сочинения Гоголя, где бы акт суда не имел бы места. В «Тарасе Бульбе» отец судит сына, в «Страшной мести» всадник осуждает на смерть колдуна, в «Шинели» привидение у Калинкина моста срывает со «значительного лица» шинель. Судят и судятся в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и в «Вии», и в «Ночи накануне Ивана Купала».

Тема суда и правосудия одна из заветных тем Гоголя. Человек должен предстать перед судом — перед судом своей совести хотя бы, — ибо без этого, как считает автор, для него нет спасения.

И не важно, является ли идея суда и ревизии в виде жандарма, как в «Ревизоре», или всадника на Карпатских горах, или просто человека, как в «Тарасе Бульбе», ее приход

неизбежен. Без удара грома и гнева небес Гоголь, что называется, не может.

Этот гром гремит на балу у губернатора. Над городом нависает угроза *тотальной ревизии,* где ревизор — генерал-губернатор и ревизор-смерть соединяются на мгновение в одно лицо. Проверке этих инстанций подлежат не только финансы, полицейская часть, состояние богоугодных заведений, палат и так далее, а сама жизнь и назначение жизни.

При этом Гоголь, как правило, начинает за упокой, а кончает за здравие. В самую решительную минуту, когда зло настигнуто и обличено, когда должно состояться наказание и акт суда и мести свершается, свершается и очищение. Погибает колдун — воскресает песня о пане Даниле, уничтожается старик на портрете — на том же холсте является мирный пейзаж.

Чичиков, как ни убит он событиями, развернувшимися в первом томе «Мертвых душ», выезжает из этого тома другим человеком. «Бог знает, — пишет Гоголь, — судила ли ему участь увидеть когда-либо в продолжение своей жизни» эти дома и стены, заборы и улицы. Чичиков прощается с городом N *навсегда.* Но он как бы навсегда прощается и с тем Чичиковым, который въехал когда-то в этот город.

Чичиков гоняется за своей копейкой, он носится по свету, убегая от смерти, а та настигает его, становится ему поперек дороги и говорит: помни!

Не зря в шкатулке Чичикова хранится похоронный билет. Это приглашение на похороны лежит там по соседству со свадебным билетом, любовным письмом анонима и сорванной с городского столба афишкой. Весь круг жизни очерчен в этих бумагах Чичикова, не хватает только выписки из церковной книги о рождении и аттестата об окончании училища.

Шкатулка не просто «ларчик красного дерева с штучными выкладками из карельской березы», но и тайник души Чичикова, которая, как и у Собакевича, скрыта за толстою скорлупою.

3

В шкатулке тайные намерения героя Гоголя обращены в явные, документально подтверждены и обоснованы, скреплены печатями и подписями. Начиная от банковских билетов (ассигнаций), которые упрятаны в особо потайном ящичке, и кончая бумагами для заключения купчих крепостей. Мыльница и другие приспособления для туалета говорят о том, что Чичиков — опрятный человек; сургучи и перья — что он деловой человек; сорванная со столба афишка — что он друг Мельпомены. Впрочем, афишка эта, как поясняет Гоголь, нужна была Чичикову более для определения цены партера в городском театре.

Свадебный билет — это мечты Чичикова о семье, письмо анонима с признанием в любви — свидетельство слабости сердца, а приглашение на похороны — знак того, что Чичиков, как и всякий смертный, помнит о смерти.

Ибо он не только смертный, но и *живой* человек.

«Кровь Чичикова играла с и л ь н о», — пишет Гоголь. Кажется, он имеет в виду одну страсть своего героя — страсть к приобретательству. Он так и называет Чичикова — «хозяин», «приобретатель». С легкой руки автора это имя закрепилось за главным героем «Мертвых душ».

Он даже называет Чичикова «подлецом»: «...припряжем п о д л е ц а!» — восклицает Гоголь.

Но зачисление Чичикова в «подлецы» происходит в том месте поэмы, где Гоголь спорит со своим читателем, предполагая, что ему, читателю, не понравится его герой. Слово «подлец» возникает в контексте спора, где на другом полюсе стоит некий «добродетельный ч е л о в е к» — услада читателя, которого, по мнению автора, давно уже заездили писатели. Этот «добродетельный человек» уже выдохся, он уже *мертвый* человек, «как мертва книга перед живым словом».

В конце поэмы — перед тем как расстаться с Чичиковым и с тройкой Чичикова — Гоголь вновь вспоминает о «подлеце». И вновь задает вопрос о своем герое: «Кто же он? стало

быть, подлец?» И отвечает: «Почему ж подлец, зачем же так быть строгу к другим?» Он отводит целый пассаж рассуждению о том, что каждый из нас, заглянув «во внутрь собственной души», найдет в себе «часть» Чичикова. Мало этого, он дает понять читателю, что и с Чичиковым не все кончено, ибо «человеческая бедность», изображенная в нем, еще не весь Чичиков, что ему предстоит «преодолеть более трудные препятствия», и поэма вместе с ним — и благодаря свершившимся с ним метаморфозам — приобретет «величавое лирическое течение».

«Но мудр т о т , — заключает свои суждения насчет Чичикова Г о г о л ь , — кто не гнушается никаким характером... И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся в свет поэме».

Итак, «подлец» — это еще только кличка, наклейка, знак, который каждый бы — по первому впечатлению — навесил на героя Гоголя. Сам автор, несмотря на то что он видит в его душе «страшного червя», пожирающего «жизненные соки», видит и душу, может быть, «рожденную на лучшие подвиги».

«Подлец» возникает в «Мертвых душах» как антитеза «добродетельному человеку». «Добродетельный» тот, кто не скажет: я Чичиков. Или: во мне есть часть Чичикова. Он укажет на другого человека. «Подлец» в этом контексте *не* «добродетельный человек», а стало быть, не мертвый, а живой человек.

Припряжем живого человека! — вот мысль Гоголя.

Недаром Достоевский считал Чичикова одним из немногих *героев* русской литературы. В его списке Чичиков стоит рядом с Онегиным и Печориным, которых никто, надеемся, еще не считал «подлецами». Поступая так, мастер изображения человеческого подполья, а также борьбы бога и черта в душе человека имел в виду, что у героя Гоголя есть свой «верх» и «низ», что ему, как и любимым героям Достоевского, даны свои «падения» и «восстания».

Если заглянуть в детство Чичикова и вспомнить, что он рос *без матери,* то это о многом скажет. Бедное детство, бед-

ное не только по отсутствию благ, но и материнской ласки, оно должно было перерасти и в черствую юность, в холодное мужество, которое в конце концов привело к «охлажденности» всей души Чичикова.

Душа его спрятана в шкатулке; открывая этот ларец, Чичиков как бы беседует с самим собою, но и здесь лежат только мертвые бумаги, которые ему дано лишь на мгновения оживить своим чувством. Так оживляет он восклицанием «сердечные мои» списки умерших крестьян, проданных ему Коробочкой и Собакевичем. Здесь шкатулка-душа приоткрывается, и хозяин-приобретатель предстает перед нами не как хозяин и приобретатель.

«Мертвые» в «Мертвых душах» присоединяются к живым, встают с ними в один ряд, образуя то живое народонаселение России, без которого эта поэма была бы недонаселена. Гоголь говорит, что Селифан и Петрушка не второстепенные и даже не третьестепенные ее герои, что тут есть лица поважней. Но он лукавит. Именно эти мужики, а с ними заодно и четыреста душ «мертвых», которые скупил Чичиков в N-ской губернии, и есть те самые первостепенные герои, которые составляют ее живую плоть.

На небольшом пространстве «Мертвых душ» уместилась вся Русь. Кого тут только нет! Кажется, всех званий и всех сословий коснулся в них Гоголь, никого не обошел. Дворянство, крестьянство, офицерство, губерния, Петербург, трактир и кабак, катакомбы канцелярий (которые Гоголь сравнивает с кругами ада) и русский необъятный простор. Захочешь ли увидеть русского приказчика — увидишь и его, купца — является и купец, полицейского — есть и полицейский, дам — налицо и дамы. Курьеры, зеваки, работники, половые, хозяева трактиров, жмоты и скряги, беглые и каторжники, разбойники и дети — все тут есть. Есть даже пророк, потому что не может обойтись русская земля без пророка, хотя, как любил повторять Гоголь, нет пророка в отечестве своем.

А вот новелла о дворовом человеке Попове, которую

Гоголь включил в главу о купленных Чичиковым крестьянах: «Попов, дворовый человек, должен быть грамотей: ножа, я чай, не взял в руки, а проворовался благородным образом. Но вот уж тебя, беспашпортного, поймал капитан-исправник... ввернувши тебе при сей верной оказии кое-какое крепкое словцо. «Такого-то и такого-то помещика», отвечаешь ты бойко. «Зачем ты здесь?» — говорит капитан-исправник. «Отпущен на оброк», отвечаешь ты без запинки. «Где твой пашпорт?» — «У хозяина, мещанина Пименова». «Позвать Пименова! Ты Пименов?» — «Я Пименов». — «Давал он тебе пашпорт свой?» — «Нет, не давал он мне никакого пашпорта». — «Что ж ты врешь?» — говорит капитан-исправник с прибавкою кое-какого крепкого словца. «Так точно», отвечаешь ты бойко: «я не давал ему, потому что пришел домой поздно, а отдал на подержание Антипу Прохорову, звонарю». — «Позвать звонаря! Давал он тебе пашпорт?» — «Нет, не получал я от него пашпорта». — «Что ж ты опять врешь!» говорит капитан-исправник, скрепивши речь кое-каким крепким словцом. «Где ж твой пашпорт?» — «Он у меня был», говоришь ты проворно: «да, статься может, видно, как-нибудь дорогой пообронил его». — «А солдатскую шинель», говорит капитан-исправник, загвоздивши тебе опять в придачу кое-какое крепкое словцо: «зачем стащил? и у священника тоже сундук с медными деньгами?» — «Никак нет», говоришь ты, не сдвинувшись: «в воровском деле никогда еще не оказывался». — «А почему же шинель нашли у тебя?» — «Не могу знать: верно, кто-нибудь другой принес ее». — «Ах, ты, бестия, бестия!» говорит капитан-исправник, покачивая головою и взявшись под бока. «А набейте ему на ноги колодки да сведите в тюрьму». — «Извольте! я с удовольствием», отвечаешь ты. И вот, вынувши из кармана табакерку, ты потчеваешь дружелюбно каких-то двух инвалидов, набивающих на тебя колодки, и расспрашиваешь их, давно ли они в отставке и в какой войне бывали. И вот ты себе живешь в тюрьме, покамест в суде производится твое дело. И пишет суд: препроводить тебя из Царевококшайска в тюрь-

му такого-то города, а тот суд пишет опять: препроводить тебя в какой-нибудь Весьегонск, и ты переезжаешь себе из тюрьмы в тюрьму и говоришь, осматривая новое обиталище: «Нет, вот весьегонская тюрьма будет почище: там хоть и в бабки, так есть место, да и общества больше!»

Не найдем ли мы в этом мужике черты мужика Марея Достоевского и Платона Каратаева Толстого? Не для них ли выхватил Гоголь из массы русского народа этого Попова?

Мужик простодушен, и мужик хитер. Он умен и насмешлив и переигрывает в этом диалоге капитан-исправника. Тот обладает всей полнотой власти, а мужик полнотой своего превосходства над ним.

С этим *живучим* Поповым ничего нельзя поделать. Он так же бессмертен, как Абакум Фыров, Пробка Степан, Колесо Иван и Максим Телятников. Один из них плотник, другой сапожник, третий, должно быть, колесных дел мастер. В поэму о колесе должен был обязательно затесаться мужик с таким именем. И не он ли пустил в свет чичиковское колесо? Не от него ли оно поехало?

«И умер такой все славный народ, все работники», — говорит Чичикову об умерших крестьянах Коробочка. «Я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика», — божится, торгуя тех же «мертвых», Собакевич. Собакевич готов и соврать, но избы у его мужиков крепкие и определены, как пишет Гоголь, «на вековое стояние».

А каретника Михеева, которого Собакевич продал Чичикову, помнит и председатель палаты. «Я знаю каретника Михеева, — подтверждает он слова Собакевича, — славный мастер; он мне дрожки переделал».

Странная история: живые мужики у Гоголя почти все резонеры, а «мертвые» — работники. Кажется, что, поэтизируя смерть, Гоголь видит в мертвых более жизни, чем в живых. Но это не так.

Мужик-«муравей», тащащий на себе бревно, мужики в доме Ноздрева, белящие потолок, бабы, подобравшие подол и ловящие бреднем рыбу в пруду Манилова и видом своим

оживляющие пейзаж, мужики на завалинках, мужики у кабака, мужики, провожающие тройку Чичикова из города (среди них и просто любопытные, и половой из трактира, и слуги других бар), кузнецы, обтягивающие колесо Чичикова новою шиной и заламывающие при этом невозможную цену, дядя Митяй и дядя Миняй, не могущие никак разнять сцепившиеся экипажи, мужики Вшивой спеси, заступившиеся за своих жен и девок и отправившие на тот свет «земскую полицию», — все это народ в поэме Гоголя.

Его как бы нет, и он есть. Он состоит и из ревизских душ, из невидимых душ, из неосязаемостей, и все же он та *копейка,* из которой составляется миллион.

4

Идея капитала — главная идея героя Гоголя, и она неизбежно сталкивается в поэме с идеей народа, который, как и миллион Чичикова (а его в городе N называют «миллионщиком»), состоит из душ-«копеек». Копейка в «Мертвых душах» приравнивается к душе, она и есть в переносном смысле душа, так как в некоторых говорах русского языка (тверском, например) «копейка» не только единица денежного измерения, но и «душа», «работник».

Из копеек составляются тысячи, из «копеек»-душ — тьмы русского народа. Капитан Копейкин — одна из этих «копеек», и хотя он дворянин и по сословному своему положению принадлежит к тому же классу, что и «министр», или «вельможа», которые выгоняют его из своего кабинета, он защитник «копейки» и мститель за «копейку»-душу.

Гоголь не случайно дал ему эту фамилию, хотя вор Копейкин — герой русской песни о разбойнике. Копейкин в «Мертвых душах» тоже разбойник, предводитель шайки разбойников, в которой, между прочим, обретаются и беглые души.

В черновой редакции поэмы Гоголь объясняет цель грабежей Копейкина. Тот не грабит частных лиц, а лишь потрошит

казну, выдавая даже иногда расписки тем, кто сопровождает казенное имущество, что вот, мол, получил сполна под расписку такой-то капитан Копейкин. Деньги казны нужны гоголевскому Копейкину, чтоб сколотить свой «капиталец». И опять-таки тут не одно самолюбие, истинная цель Копейкина — создание инвалидного капитала из государственных средств, капитала, который бы мог помочь существованию раненых, тех, кто, как и он, «проливал кровь» в 1812 году.

Чичиковский идеал копейки (как основы богатства) и понятие капитана Копейкина о капитале в поэме пересекаются, и недаром чиновники принимают героя Гоголя на какую-то минуту за капитана Копейкина.

Капитан Копейкин и Чичиков одинаково возмутители спокойствия. Они одинаково грабят казну. Но, ставя перед собой разные цели, они добиваются одинакового результата. Они «взбунтовывают» русскую жизнь. Разбойник ради общего блага (Копейкин) встречается с разбойником ради личного блага (Чичиков); происходит спор идеи миллиона с идеей копейки. «Наверно нельзя было сказать, сколько там было денег», — пишет Гоголь об особом потайном ящичке в шкатулке Чичикова. Да читателю это и не важно знать. Чем менее оказывается в шкатулке ассигнаций, тем более там помещается «мертвых душ». Идет спор за место в душе Чичикова, и он-то и создает электрическое напряжение в поэме.

Кажется, тяжба идет из-за херсонских поместий, из-за того, кто кого обманет и надует — Чичиков ли помещиков и чиновников или чиновники и помещики Чичикова, а подлинная баталия разгорается здесь, где душа-копейка тягается с мертвой монетой.

Чичиков покупает только мужчин, он дает за душу 32 копейки (Плюшкину), рубль, два с полтиной (Собакевичу), он берет душу бесплатно (у Манилова), а получает за каждую из них не менее трехсот рублей. Такова цена живой или мертвой крестьянской души. За женскую же ревизскую душу платят в два раза меньше.

Есть что-то горькое в этой мене-обмене, над самим процессом которой Гоголь смеется в главе о Ноздреве. Ноздрев готов все менять на все, но как ни смешны и условны сделки, совершенные Чичиковым, покупают и продают-то людей.

Вот отчего конец поэмы Гоголя заполнен смутами. Бунтуют мертвые души, обращаясь на глазах Чичикова в живых людей, бунтуют крестьяне сельца Вшивая-спесь и Задирайлова-тож, страх, что купленные Чичиковым крестьяне взбунтуются на самом деле — при провождении их в Херсонскую губернию, — охватывает город. Чичикову даже советуют взять с собой «конвой», чтоб тот охранял его от «буйного» народа.

Все это завершается слухами о капитане Копейкине, который орудует не где-нибудь, а в рязанских лесах. Если вспомнить утверждение Гоголя о том, что описанный им город находится недалеко от обеих столиц, то можно понять, что шайка Копейкина находится где-то поблизости. Тем более в поэме не раз поминается Волга, а в списке городов, где побывал Чичиков, есть и Пенза, и Симбирск, и Нижний. «...Нижегородская ворона!» — кричит на кучера Чичикова кучер губернаторской дочки.

Нет, бричка Чичикова путешествует не в безвоздушном пространстве. По сторонам ее пути то и дело попадаются попутчики и пешеходы, один из них — пешеход в протертых лаптях — направился куда-то, как пишет Гоголь, за 800 верст.

На огромном русском пространстве, как и в шкатулке Чичикова, тесно. Мужики у кабака, мужики, грузящие суда на одной из волжских пристаней, мужики, строящие храмы и находящиеся в бегах, купцы, гуляющие на N-ской ярмарке, гуляющие до убиения друг друга, мужики в лодках, поющие песню, во втором томе «Мертвых душ», — все это души-копейки, составляющие бесценный капитал поэмы Гоголя.

Чичиков настолько свыкается с тем, что купленные им

крестьяне, купленные, как тогда говорили, «на вывод», то есть для переселения на другие земли, живые, что в конце седьмой главы, несколько подвыпив, отдает Селифану «приказания собрать всех вновь переселившихся мужиков, чтобы сделать всем лично поголовную перекличку».

Из таких, как они, мужиков и хотел бы он в мечтах создать некую Чичикову слободку, деревеньку, где бы он, Чичиков, был и хозяином, и главою семьи, и обладателем дома.

Тоска по дому — вот что мучает героя Гоголя. Дом, который он в детстве покинул и откуда вывезла его лошадь по имени Сорока, он после смерти отца продал, чтоб с этих денег начать свое путешествие к миллиону. Он начал с «копейки» — с продажи дома, и теперь этот акт торга возвращается к нему в виде отмщения-разорения.

Потому что чичиковский капитал не накапливается, Чичикова слободка не выстраивается. Чичиков бежит, но от своих грехов не сбежишь: души-копейки трясутся вместе с ним в его экипаже.

5

Но пора вновь бросить взгляд на этот экипаж.

В конце поэмы в нем воцаряется согласие. Взаимные неудовольствия и распри позабыты, Селифан дремлет, голова Петрушки падает Чичикову на колено, так что «тот должен был дать ей щелчка». Между барином и мужиком нет вражды, хотя их и разделяет пропасть. Физически они умещаются в одной бричке, и кони, ускоряя свой бег, кажется, еще более соединяют их вместе.

Чичиков улыбается, Селифан «помахивает да покрикивает», а Петрушка? Петрушка, по обыкновению, молчит. Тут еще почти что идиллия, хотя идиллии никакой нет, единение всех троих временно и непрочно. Но, тем не менее, именно этой тройке и ее пассажирам суждено дать жизнь птице-тройке, которая вдруг из тройки Чичикова превратится в тройку-Русь.

Как это произойдет? Гоголь и сам не знает. Да и читатель, увлеченный ритмикой скачки (и ритмикой речи), этого не заметит. *Вдруг* тройка преобразится и из дорожного экипажа превратится в «божье чудо», в «молнию, сброшенную с неба», и полетит уже не по дороге, а по воздуху, и на облучке ее уже окажется не Селифан, а ямщик.

«Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху...» В этих конях не узнать ни чубарого, ни Заседателя, ни гнедого. Это не те знакомые нам коняги, на которых покрикивает Селифан и которым, осерчав на Чичикова за то, что он отказался играть с ним в карты, не дал овса Ноздрев. Это окаменевший в медном литье ветер, это само движение, получившее права бессмертия.

Гоголь как бы отделяется от тройки Чичикова и от самого Чичикова, потому что, хоть Чичиков, как и все русские, любит быструю езду, это не он несется в птице-тройке, а сам автор, вспоминая проносящиеся мимо картины, погоняет ямщика. Душа автора откликается азарту героя, этому желанию «закружиться, загуляться, сказать иногда «черт побери все!», и дальше летит, отдаваясь своей мысли, своему воображению.

Как ни далек Гоголь от Чичикова, а это чувство азарта он берет от него. Что-то связывает автора и героя, эту «скотину» Чичикова, как он назовет его в одном из своих писем, и поэта.

В «дорожном снаряде» не плут, а поэт, на облучке ямщик — «борода да рукавицы», и кони — не кони, а Фальконетовы изваяния, «наводящие ужас».

Сама поэзия, сам бег строки выносит Гоголя к этому образу, и лишь один вопрос: «Русь, куда же несешься ты, дай ответ?» — еще имеет отношение к Чичикову и к его безумному предприятию, конца которому не видно, ибо «еще не

мало пути» придется ему пройти «вдвоем рука в руку» с автором.

Медные груди коней Гоголя навевают сравнение с Медным Всадником Пушкина. Но сравнение это чисто внешнее.

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта? —

спрашивает Пушкин.

Почти с тем же вопросом обращается к Руси-тройке Гоголь.

Пушкин не дает ответа, Гоголь намеревается дать ответ: «Две большие части впереди — это не безделица».

Пушкин всех оставляет при своих интересах — Петра на медном коне, Евгения — у подножия «горделивого истукана». Вопрос повисает в воздухе, окаменевает, как Медный Всадник, которому, в сущности, нет дела ни до Евгения, ни до поэта.

Он не думает ни о «рае», ни об «аде» — ему видится настоящее: своя державная воля, своя скачка, узда в руках.

Ямщик — «борода и рукавицы» — тоже натягивает узду. Но он подчиняется не воле самодержца, а воле поэта, которая поднимает его (и его тройку) над землей, в то время как Медный Всадник припаян медью к пьедесталу.

Слово «рай» употребляется в тексте «Мертвых душ» исключительно в ироническом смысле. «О! это была бы райская жизнь!» — восклицает Чичиков в ответ на мечтания Манилова о том, как они вместе будут жить «под одною кровлею». Рай, просто рай! — ответствует он на вопросы жителей города о впечатлении, произведенном на него поездкой по губернии.

Но в конце поэмы Гоголь вдруг заводит речь о «бесконечном рае... души», который обещан только тем, кто, как и душа Чичикова, рожден «на лучшие подвиги».

Для того чтобы перейти из состояния, в котором находится Чичиков, в «рай», нужен подвиг. Два этих слова — «подвиг» и «рай», стоящие рядом, снимают с интонации Го-

голя иронический налет. То, что раньше казалось смешным и воспринималось как пародия, уже не кажется нам пародией.

6

Поэму Гоголя не раз сравнивали с «Божественной комедией» Данте. Гоголь и сам дал к этому повод, вспомнив великого итальянца в том месте «Мертвых душ», где рассказывается, как Чичиков путешествует по губернской преисподней. Его и идущего с ним Манилова ведет «один из священнодействующих... приносивших жертвы Фемиде», который прислужился нашим друзьям, «как некогда Вергилий прислужился Данту».

Гоголь отчасти пародирует «Божественную комедию», отчасти следует ей. Он делит «Мертвые души» так же на три части, он так же «оживляет» мертвых, у него, наконец, та же идея — идея воскрешения в «раю», только «рай» Гоголь ищет на земле, а не на небесах.

«Эмпирей» Гоголя должен найти себе место в России, а не над Девятым небом рая, как в поэме Данте.

Гоголь все время «снижает» и «снижает» интонацию, как бы принижая вместе с тем и высокую идею, которой он вдохновляется, но тем стремительней взлет к этой идее, тем резче и неожиданней переход, тем энергичней «восстание» его мысли, находящейся в двух шагах от ее «падения».

Пародируя какую-либо идею, Гоголь показывает ее смешные стороны, как бы опробуя ее смехом, испытывая смехом. Он смехом устилает дорогу к «светлой храмине» идеала.

Волновые колебания «Мертвых душ», взмывающих от «жанра» к оде, от неудержимого юмора к «лирической вьюге вдохновения», от ударов бича к смягчающим картинам сельской астреи, отражают волновые колебания гения Гоголя, для которого «небо» и «земля» не отстоят отдельно, а смешиваются в природе человека.

Какое бы великое произведение литературы мы ни взяли, его герой обязательно передвигается в пространстве, пересекает моря и земли и, если даже путешествует по собственной земле, все равно бродяга и путник. Одиссей, отвоевавшись в Трое, кочует по миру, Дон Кихот колесит по Испании, Гулливер переезжает из страны лилипутов в страну великанов. В русской литературе первое эпическое творение — «Слово о полку Игореве» — тоже слово о походе, о движении дружины Игоря на Дон. Пушкин недаром хотел включить в «Евгения Онегина» путешествие Онегина — герой его романа должен был проехаться по Руси.

Проехаться по Руси — мечта Гоголя. Он хотел бы повидать Сибирь, постранствовать по центральным губерниям России, а то и махнуть фельдъегерем на Камчатку.

Сюжет жизни Гоголя — путешествие. Герой его первой поэмы «Ганц Кюхельгартен» — путешественник. Архив Гоголя забит подорожными. «По указанию его величества Государя Императора... самодержца всероссийского... От города Одессы до Москвы коллежскому асессору Николаю Гоголю... из почтовых давать по четыре лошади с проводником за указанные прогоны без задержания». А вверху бумаги двуглавый орел, и по бокам ее внизу печати с теми же орлами (только поменьше) и надписями внутри печатей: «по казенной надобности».

Герой Гоголя Чичиков — тоже путешественник. География «Мертвых душ» тяготеет к центру России. Хотя мысли Чичикова иногда заносятся в воспоминаниях на польскую границу, где он служил на таможне, а в воображении — в Херсонскую губернию, где пустуют земли и куда он (по версии, придуманной им) намерен переселить своих крестьян.

Стало быть, и крестьяне — мертвые — должны в поэме Гоголя совершить некое путешествие — переселиться из центра России на юг. Так обыгрывается в «Мертвых душах» мотив *переселения душ,* который потом откликнется в теме «рая» и Страшного суда.

Чичиков, хоть и рассчитывает со временем осесть, стать обладателем дома и главою семьи, — человек бродячий, дорожный. Его капитальные предприятия и аферы срываются еще и потому, что остановка в пути означает остановку сюжета, а стало быть, и прекращение деятельности, тогда как деятельность героя Гоголя — движение.

Одиссей у Гомера прибывает на Итаку после долгих скитаний по свету. Но прорицатель Терезий предсказывает ему новые скитания. Одиссей должен утолить свою страсть к путешествиям, то есть страсть к самопознанию, и только после этого он может вернуться домой.

Символ этой страсти Одиссея — весло. Лишь тогда окончатся его странствия, когда он, попав в страну, где нет моря, встретит путника, который скажет ему: «Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?» — он воткнет весло в землю, и завершится путешествие его «роковое».

Чичиковым движет, с одной стороны, страсть накопления и приобретения, а с другой — тот же путь к «вечной истине», на который выводит в конце поэмы Гомер своего Одиссея.

Не пытка богатством, а пытка ума и сердца, имеющая целью сами ум и сердце, движет и героем древнего эпоса и героем Гоголя.

Чичиков в разговорах с помещиками и чиновниками города называет себя «баркой, носимой среди волн». Он приравнивает свою участь к участи Одиссея, для которого море — та область, где человека качает, где все связано с переменой ветра и капризом стихии.

«В *дом возвратись,* — говорит Одиссею Терезий. — ...Кончину встретишь, украшенный старостью светлой, своим и народным счастьем богатый». Чичиков тоже заикается о «счастии», хотя представляется оно ему несколько туманно — как и сама жизнь, которая с детства глянула на него «как сквозь занесенное снегом окно».

Чичиковский «идеал» как-то съеживается и уменьшается

в ореоле финала «Мертвых душ». Он исчезает, как исчезает с облучка тройки Селифан, а из брички сам Чичиков.

Мелькают по сторонам верстовые столбы, бабы в платках, мужики на завалинках, кресты церквей, шлагбаумы, фельдъегеря, избенки, города; косясь, смотрят на пролетающий экипаж народы и государства, а простор, русский необъятный простор, над которым Гоголь не раз посмеивался в своей поэме и который Чичиков сравнивал с территорией древних римских монархий, намекая на то, что земли, мол, много, а порядку мало, превращается вдруг в «горизонт без конца», за которым пропадает «далече колокольный звон».

Гоголевская ирония «вздрагивает» в этом месте поэмы, как вздрагивает под копытами тройки дорога, и вот ее уже не видно совсем: только «что-то пылит» вдали и «сверлит воздух».

1984—1985

ЕЩЕ О «РЕВИЗОРЕ»

> И в машине одни колеса заметней и сильней движутся; их можно только назвать главными; но правит пиесою идея, мысль.
>
> *Гоголь*

1

Недавно я был в Пензе. Прекрасный город: зеленый, чистый. Улицы, скверы подметены. Много старых зданий. Видно, здесь не очень-то спешили менять лицо города. И сейчас — полтора века спустя — можно представить, какой была Пенза во времена Белинского. Здание гимназии, где учился Белинский, стоит на главной улице, которая давала начало тракту, ведущему в Чембар и Тарханы. На этой улице сохранился дом почтмейстера, где раньше, должно быть, помещалась почтовая станция.

Может быть, именно в этом доме, ожидая лошадей, и проигрался гоголевский Хлестаков пехотному капитану.

Пензенцы помнят этот факт. Зная, что комедия Гоголя вымысел, они все же не очень довольны тем, что Гоголь только таким образом упомянул о Пензе.

Каждое великое сочинение имеет свой адрес. Свое географическое место жительства. Даже «Божественная комедия», чье действие перенесено под землю или на небо, есть портрет Италии времен Данте.

«Ревизор» тоже портрет России эпохи Гоголя — портрет со сдвинувшимися пропорциями, но бессмертно улавливающий черты оригинала. Однако в этом портрете есть даль,

которая уводит глаз в бесконечность. Можно прочитать комедию Гоголя как пародию на табель о рангах, потому что низший чиновник на время ее действия неожиданно становится высшим, а можно прочитать и как трагедию о противоборстве «счастия» и «судьбы».

«Счастие» в «Ревизоре» почти карточный термин. Оно прерогатива Хлестакова и всего, что связано с ним. Хлестаков играет и выигрывает. Для Хлестакова игра есть жизнь, и в игре он гений. Когда Хлестаков не врет, не блефует, он тускло влачит свои дни. Стоит появиться партнеру, едва блеснет надежда на выигрыш — он расцветает, он на коне. Из него сыплются остроты, штампы, стишки, комплименты, крупными мазками поэта-фантаста он набрасывает свой собственный образ, который начинает двоиться, троиться и растет в глазах слушателей и в глазах автора.

Пензенский знакомый — пехотный капитан — задел его за живое. Хлестакову хочется отыграться. И даже не выигрыш его заботит, не просаженная за карточным столом сумма, а амбиция игрока играет в нем, азарт игры, не утоленный проигрышем. И Хлестаков отыгрывается на городничем и его собратиях.

Городничий, в свою очередь, очертя голову бросается в игру. Он сыплет краплеными картами, он шулерствует, но его холодное шулерство ничто по сравнению с вдохновением Хлестакова. Городничий играет на деньги, на выгоду, Хлестаков играет на идею, играет по влечению души, по призванию своего гения. Ему не нужно ни повышение в чине (о чем мечтает городничий), ни выгодная женитьба, ни даже сами деньги. Ему бы покрасоваться, себя показать, на себя посмотреть. Играя бескорыстно, он берет все: и деньги, и невесту, и коврик, и веревочку.

Переигрывая городничего, он переигрывает его прежде всего с помощью красноречия, с помощью слов, в игре которыми неповоротливый Сквозник-Дмухановский не силен. Над городничим все время витает — как символ возмездия — словечко «ревизор», которое он услышал еще до приезда

Хлестакова. Словечко это явилось не одно, а в сопровождении других: «инкогнито», «с секретным предписанием», «из Петербурга».

Слово «ревизор» — центральное слово комедии. Оно вынесено в заглавие, оно поминается в речах почти всех действующих лиц. С многократного повторения этого слова начинается первое действие. «К нам едет ревизор. — Как ревизор? — Как ревизор?» «Ревизор из Петербурга, инкогнито». Слово запущено в пьесу, и далее ему остается лишь управлять ею и направлять ее. Все катится в комедии по дорожке «ревизора», вслед за «ревизором» и навстречу «ревизору». «Инкогнито» уже сидит на нем как эполеты, как звезда, как знак высшего отличия. «Ревизор» и «инкогнито» меняются местами, подыгрывают друг другу и, стоя рядом, усиливают страх, который они производят в отдельности. «А что думаю? — говорит по поводу приезда ревизора почтмейстер. — Война с турками будет... Право, война с турками». На что городничий ему возражает: «Какая война с турками! просто нам плохо будет, а не туркам».

Ревизор для городничего — судия, который должен наказать его за грехи. А поскольку грехи, как и саму жизнь, посылает человеку бог («Это уже самим богом установлено, и волтерианцы напрасно против этого говорят»), то и ревизор чуть ли не посланник божий, хотя явиться он может и в виде посланника от правительства. Впрочем, правительство и бог для городничего почти одно и то же. Он одной рукой молится, а другой берет взятки. И кары — в случае проигрыша — он ждет от правительства, как от бога.

Два главных игрока в пьесе — городничий и Хлестаков — все время живут и играют мимо друг друга. Когда один ловчит и плутует, другой удивляется его «радушию» (Хлестаков), когда врет один, другой ловится в сети, которые сам себе расставил (городничий). Механизм и принцип игры в «Ревизоре» в несовпадении состояний героев, в полной путанице с обеих сторон, которая и завязывает узел непонимания, узел обмана, узел завязки.

При первой же встрече, когда городничий навещает Хлестакова в трактире, страх нарастает и в Хлестакове, и в его партнере. Страх растет по ходу обмена репликами (Хлестаков боится тюрьмы, городничий тоже), возникает конфликтная ситуация страха, когда никакая реальность не берется в расчет. Поддавшись напряжению этой минуты, Хлестаков говорит правду, а городничий лжет. Городничий заклинает страх ложью, Хлестаков — искренними обидами и взыванием к сочувствию.

Ложь и правда — карты в игре. В козыри сначала выходит правда, принимаемая за ложь, затем ложь, которую чтут, как правду.

Когда Хлестаков заговаривает о настоящих картах, городничий открещивается от них и говорит, что и не знает, как в них играют. Но символика карт тем не менее присутствует в пьесе. Анна Андреевна справляется о цвете глаз Хлестакова, об усах, о возрасте. Ее не столько интересует чин ревизора, сколько цвет глаз. Хлестаков, по выражению Добчинское), «шантрет», а Анна Андреевна — «трефовая дама». Она видит в этом не только совпадение масти, но и намек судьбы. Городничиха у Гоголя тоже ловец своего «счастия».

Счастие надо ловить, ибо оно мимолетно. Оно улетает как птица. «Экими мы важными птицами с д е л а л и с ь!» — говорит городничий жене, узнав о сватовстве Хлестакова. А в конце пьесы чиновники клянут Сквозника-Дмухановского за то, что тот принял Хлестакова за «важную птицу».

Счастливый полет, полет обольщения недолог. В последних строках комедии городничий называет себя не птицей, а «бараном». «Выжил, старый баран, из ума!»

В финале на стол падает главный козырь — приезжает ревизор. Эту карту бить нечем. Пред ее завораживающей силой немеет вся игра.

Если Хлестаков у Гоголя то играет, то живет, то Осип, его слуга, только играет. Взаимная слепота сторон ему ясна,

и лишь за одно он беспокоится — за то, чтоб поскорей унести ноги. Мужик в пьесе Гоголя берет верх над барами, пока они уносятся мыслями в «эмпиреи», он срывает свой куш. Его выигрыш — сытная еда на сутки и мягкая постель. Щи, да каша, да целковики, которые ему дали на чай и на баранки. Осип, как и Хлестаков, живет минутой. Поживши с Хлестаковым, нельзя, впрочем, не стать Хлестаковым.

Осип и жизнь в деревне представляет не как настоящий мужик. Для него деревня — это «заведешь себе бабу, да и лежи весь век на полатях». Труд не по нему. Случайный куш, срыв мелкого банка — и то за чужой счет, за счет чужой спины, на которой в случае чего отзовется его шулерство — вот его игра.

Ни о наказании, ни о награде в этой игре Осип не помышляет. Награда, как и наказанье, достанутся барину.

Меж тем идея награды, как и идея наказания, витает над головами всех.

Слово «награда» мелькает в речах городничего. Оно относится к материальному вознаграждению в виде прибавки к жалованью (которого «не хватает на чай и сахар», как говорит городничий) или в виде звезды. Об орденах толкуют и Хлестаков с Ляпкиным-Тяпкиным. Хлестаков, принимая чиновников, с каждым из них говорит о чем-то таком, что, на его взгляд, может стать им наградой за труды. С почтмейстером он распространяется на темы жизни в столице, с судьею — об ордене на шею, с Хлоповым о смазливеньких брюнетках, которые, может быть, есть затаенная мечта запуганного смотрителя училищ. А с Земляникой он беседует о детях. Тему эту подает ему сам Земляника, наушничающий про деток Добчинского, которые как две капли воды похожи на Ляпкина-Тяпкина. Да и в фамилии попечителя богоугодных заведений есть что-то сладкое, пробуждающее амурный аппетит у Хлестакова.

Хлестаков тоже мечтает о «хорошенькой», о выигрыше

в карты, о вкусном обеде. Но более всего ему нужны «уважение и преданность, уважение и преданность».

Каждый лелеет свою награду, а наказание представляется всем одно. Мотив тюрьмы появляется в «Ревизоре» с первых реплик. О тюрьме, об остроге говорят Хлестаков с городничим в трактире. О тюрьме вспоминает Ляпкин-Тяпкин перед тем, как дать взятку Хлестакову: «О боже! Вот уж я и под судом! И тележку подвезли схватить меня!..» Слова «суд» и «тюрьма» сближаются, «тюрьма» стоит рядом с «судом».

Городничий набожен и часто поминает бога. Он, впрочем, и черта поминает не реже. Бог, черт, судьба — эти слова, как и слово «грех», имеют в пьесе Гоголя принципиальный смысл. Это не просто фигуры живой речи, но и некое свидетельство о сверхидее комедии.

Потому что все здесь как будто заняты пустяками. Своими женами, чинами, взятками. Лабарданом, наконец. Но над всеми, как и над всем ходом дела, висит судьба.

Судьба в «Ревизоре» состязается со «счастием», но торжествует-таки судьба, приговор которой и есть суд пьесы.

Суд городничего над собой в предпоследнем явлении комедии есть высшая точка «Ревизора». Тут комедия предстает перед нами как трагедия.

Эту особенность пьесы Гоголя отмечал еще Белинский. Сравнивая ее с «Горе от ума» Грибоедова, он писал, что «Горе от у м а » — лишь сатира, лишь то, что поражает нравы и отдельных лиц. В смехе Гоголя есть полная идея: Гоголь смеется не над нравами (хотя и над ними), но и над загадкой жизни.

Жизнь мешает в человеке бога и черта. Городничий жаден, и городничий добр. Когда Коробкин просит его походатайствовать за сынка, которого он повезет в Петербург, городничий обещает. Анна Андреевна упрекает его, что он дает невыполнимые обещания (да и зачем их давать?), он говорит: «Почему же, душа моя, иногда можно». Он и купцов прощает после того, как они жаловались на него Хлестакову. Он понимает: его взяла, а если б их взяла, то они пова-

лили бы его и еще бревном сверху придавили. Городничий морит их жаждой, запирает в комнате и заставляет есть селедку, а потом не дает воды, но он «не памятозлобен». Он быстро отходит. В сцене, когда он сам судит себя, городничий говорит: «Вот подлинно, если бог хочет наказать, то отнимет прежде разум».

Тут совершается то, что не мог сделать никакой ревизор, никакое «именное повеление».

Тюрьма, Сибирь? Нет, тут наказание пострашней. Судит городничего не уездный суд, не губернский суд, не генерал-губернатор и государь, а «все христианство».

Иерархия, субординация, соблюдение чинов — все летит к черту в момент отчаянного излияния его души, в вопле которой сливаются боль и упрек: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь! Эх вы...»

Игра «счастия» и «судьбы» заканчивается в пользу судьбы. Но перед этим — на несколько мгновений — счастье получает шанс отпраздновать свое мнимое торжество. Весь городок собирается у городничего, чтоб поздравить его со счастливой помолвкой. Со всех сторон слышится: «Имею честь поздравить с необыкновенным счастием», «К вам привалило необыкновенное счастие». Добчинский говорит Марье Антоновне: «Вы будете в большом, большом счастии, в золотом платье ходить и деликатные разные супы кушать». «А вот теперь такая судьба, — рассуждает жена Хлопова, — именно так сделалось, как она хотела...» «Вот подлинно, судьба уж так вела», — соглашается с нею Хлопов. «Не судьба, батюшка, — возражает Земляника, — а заслуги привели, счастье».

Земляника невысокого мнения о «заслугах» городничего, как и о самом Антоне Антоновиче, которого он про себя называет «свиньей». Но счастье может «привалить» и свинье, счастье — это счастливая карта.

По мнению Земляники, городничий выиграл. Он ставил на короля, на себя, а взял на даму. Но, как это часто бывает у Гоголя, — дама подвела.

«Судьба индейка», — иронизирует Земляника. Он не досказывает второй части этой пословицы: а жизнь копейка. Зато ее произносит Анна Андреевна, вспоминая о словах, сказанных ей Хлестаковым: «Мне жизнь копейка».

Это слова игрока, хотя взяты они из литературы. Хлестаков у Гоголя пародия на писателя, но он таки сочинитель. Недаром гнев городничего в заключительном монологе обращен прежде всего против «бумагомарак»: «...найдется щелкопер, бумагомарака, в комедию тебя вставит. Вот что обидно: чина и звания не пощадит, и будут все скалить зубы и бить в ладоши... Я бы всех этих бумагомарак! У! щелкоперы, либералы проклятые, чертово семя!.. »

«Чертово семя» — это литераторы, сочинители, те, кто играет словами. Хлестаков творит эту комедию (бессознательно, но вдохновенно) и передает ее сюжет Тряпичкину — «и окритикуй хорошенько!». Хлестаков и врет как по писаному. Свое красноречие, свои приемы он заимствует из романов и повестей «Библиотеки для чтения», а иногда даже и из более высоких образцов литературы. Его любовные объяснения с Анной Андреевной и Марьей Антоновной взяты частью из Сенковского, частью из Марлинского, а порой из Пушкина. Он сыплет образами прозы Жуковского и Карамзина. В контексте его вранья отрывок из Иова, переложенный Ломоносовым, превращается в стишок для альбома, а Пушкин — в насмешку над Пушкиным. «Там люди за каменной оградой», — жалуется Хлестаков на тесноту в столицах, и мы узнаем голос Алеко.

Хлестаков говорит не своим, а чужим языком. Но слушатели (в особенности женское общество), воспитанные на этом языке, верят ему. Хлестаков падает на колени, как герой-любовник, и грозит застрелиться. Он и облик Петербурга воссоздает по имеющимся у него под рукой штампам. Он и сам штамп, штамп литературы и штамп литературщины.

Рассказ Хлестакова о встрече с графиней в одной из редакций пьесы содержит в себе мотивы повестей Сенковского о любви («Вся женская жизнь в нескольких частях»,

«Записки домового») и отдаленный намек на приключения Германна в «Пиковой даме». Вот этот рассказ:

«Я там во всех лучших обществах... А какой со мною недавно анекдот случился... Меня одна графиня очень того... Один раз приезжает ко мне карета, убрано все это великолепнейшим образом, камердинер весь в золоте... входит ко мне: «Вы, Иван Александрович...» «Я...» И вдруг не говоря ни слова завязывают мне глаза, сажают в карету. Я признаюсь, я сначала немного испугался. Только привозят к дому великолепнейшему, берут под руки и чувствую, что ведут меня по вызолоченной лестнице, по сторонам вазы, все это со вкусом. Наконец, приводят в великолепную комнату, вдруг чувствую, развязывают глаза и что ж я вижу: передо мной красавица, вообразите, в полном совершенстве, одета как нельзя лучше. Шляпа на ней в перьях, бриллианты сияют. Белизна лица. Лицо просто ослепительно... Ну само собою разумеется, что тот же час воспользовался».

Для сравнения приведем портрет героини из повести О. Сенковского «Записки домового»: «Я никогда не видел ее столь прелестною. Цвет ее лица дышал необыкновенной свежестью; глаза мерцали, как бриллианты, она совершенно походила на молодую розу, которая раскрылась ночью...»

Рассказ Хлестакова о графине дает повод Анне Андреевне, сомневающейся в чувствах гостя к ее дочери, возразить: вам нужна графиня или княгиня. На что Хлестаков — совсем в духе Сенковского — отвечает: «Иная не графиня, а у ней все такое же, как у графини».

Любовные сцены во всех редакциях «Ревизора» с одной стороны — возвышенно-патетичны, с другой — игриво-плотски. Хлестаков говорит Анне Андреевне: «Я, сударыня, желал бы быть вашим платьем, чтобы обнять все, что ни есть у вас». Анна Андреевна не уступает ему. Она учит дочку, как «строить глазки», кокетничает с Хлестаковым, и когда тот, оказавшись у ее ног, делает ей предложение, не отказывает ему: «У меня, право, есть муж, разве в Синод...» То есть она согласна и на развод.

Где награда и наказание, там и суд. Суд у Гоголя и уездный суд, где разгуливают гуси с гусенком, и нечто олицетворяющее закон Российской империи, и то, над чем не властна любая власть. Жандарм, который появляется в конце пьесы, чиновник, о прибытии которого он возвещает, еще не суд. Суд не в Петербурге, он выше. Он — судьба, что в старое время означало «суд божий».

Слова как-то проскакивают в нашем сознании, когда мы читаем или смотрим «Ревизора». Мы не придаем значения отдельным словам, беря дух комедии в целом, соображая в голове ее обстоятельства. Меж тем в пьесе идет постоянная игра слов, и это не только фон для основного действия, не только приправа к главной игре, а свой смысловой сюжет, который работает на идею Гоголя.

Повторяем: именно слово производит замешательство в сознании жителей городка. С него все начинается, им и кончается. «Ревизор» из неосязаемого призрака превращается сначала в Хлестакова, а затем в чиновника из Петербурга, который не замедлит явиться очам городничего. Слово реализуется, становится на ноги, оживает. У него оформляется лицо. Оно получает вдобавок к таинству своей неразгаданной силы имя собственное. И чин.

Принято считать, что сюжет «Ревизора» — это приезд «столичной штучки», как зовут Хлестакова, в провинцию. Что правит пьесой обман, недоразумение, случившееся в результате того, что Хлестаков приехал раньше настоящего ревизора.

Все это так. Но разоблачение обмана, «посмешище» над обманом, а заодно и над обманутыми — не все в пьесе. Два сюжета следуют здесь параллельно друг другу: сюжет «ревизора» и сюжет счастия и судьбы. Идет игра по-крупному, и участвуют в ней как короли, дамы, валеты, так и восьмерки, девятки, десятки, или, как говорит о чиновниках Анна Андреевна, «мелузга».

«Эка, бездельник, как расписывает, — удивляется речам городничего Земляника, — дал же бог такой дар». Дар город-

ничего наталкивается на дар Хлестакова. Монологи Антона Антоновича в первом действии, где он набрасывает несколькими мазками жизнь городка, похожи на живые картины. Не заглядывая ни в суд, ни в богоугодные заведения, ни в училище, мы видим и ощущаем запах крепкого табака, который там курят, как и запах водки, исходящий от заседателя в суде, видим учителя, строящего ученикам рожи, и другого учителя, который при упоминании об Александре Македонском калечит казенную мебель. Перед нами вырастают и улицы городка — неметеные, и «всякая дрянь» возле заборов, и лавки купцов, и «гарниза», и полицейская часть.

В этой части комедии городничий выступает как человек с воображением и талантом, но талантом, совершенно неприспособленным к витанию в «эмпиреях». Его сознание твердо укоренено на земле.

Смысл его состязания с Хлестаковым заключается в том, что Хлестаков предлагает ему спор на другом уровне — спор на уровне сказки, мечты. Городничему приходится перестраиваться, переходить в другое измерение, чтоб понять партнера, а затем уже ответить ему.

С первых мгновений знакомства они вступают в это соревнованье, и заканчивается оно только с окончанием пьесы. Хлестаков все время говорит: я сию минуту, я вдруг, я сейчас. Я сегодня, завтра отдам деньги. Успех Хлестакова, выигрыш Хлестакова, победа Хлестакова связаны с этим — с сорванным, оборванным временем. Городничий называет Хлестакова «мухой с обрезанными крыльями». Очень точно. У Хлестакова обрезаны крылья основательности, долговременности, ибо, как говорил Гоголь, он «воплощенный обман», а счастье — обманчиво. Оно не капитально. Время для Гоголя отсчитывается не по часам счастья, а по часам судьбы.

По представлениям городничего, земля стоит на трех китах, то есть на логике, на уме, на хитрости, а не на вдохновении. Постоянство, согласно которому выстраивает свой мир городничий, чуждо ветрености Хлестакова. Хотя и городничий не кто иной, как Сквозник-Дмухановский, и у него в го-

лове свистит ветер. Будь он поосторожнее и похитрее, не взял бы его никакой «ревизор». Семена хлестаковщины — погони за счастием — посеяны и в неподвижных провинциальных «медведях», как называет Хлестаков чиновников города.

В пьесе есть сцена, где он проигрывает всю будущую ситуацию с «ревизором». Голодные мечты Хлестакова кажутся химерой, но им суждено сбыться. «А хорошо б ы , — фантазирует Х л е с т а к о в , — подкатить эдаким чертом к какому-нибудь соседу помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все переполошились: «кто такой, что такое?», а лакей, золотая ливрея, входит... «Иван Александрович из Петербурга, прикажете принять?» Они, пентюхи, и не знают, что такое «прикажете принять». К ним если и приедет какой-нибудь гусь помещик, так и валит, медведь, в гостиную. К дочечке хорошенькой подойдешь: «Сударыня, как я...»

Все это Хлестаков покажет нам затем на деле. Не будет кареты с фонарями, будет тройка с бубенцами. Не будет золотой ливреи, явится коврик персидский «самый лучший, что по голубому полю». И «дочечка» всплывет, и гусь-помещик, и пентюхи-чиновники. И грянет переполох, и Хлестакова назовут «чертом».

«Туман ошеломил, черт п о п у т а л », — эти слова Земляники, резюмирующие ход дела, часто приводятся как доказательство того, что Хлестаков не человек, а черт. Об этом писал Д. Мережковский, писали и другие. Все ссылались при этом и на высказывание Земляники, и на бесчисленные упоминания о «черте», «дьяволе» и «бесе» в тексте комедии.

У Гоголя в «Ревизоре» действительно «чертыхаются» на каждом шагу. Черт поминается и по делу, и без дела. Чертом называют и Хлестакова. «Черт знает что т а к о е » , — говорит о нем почтмейстер. «Фу ты, канальство, с каким дьяволом п о р о д н и л и с ь ! » — восклицает городничий.

Но Хлестаков у Гоголя не только «черт». Он, как мы

знаем, и «вертопрах», и «сосулька», и просто «скверный мальчишка, которого надо высечь: больше ничего!».

Черт в глазах чиновников не Хлестаков, а сотворившее его слово. Когда Коробкин вычитывает из письма Тряпичкину слово «моветон», относящееся к судье, то судья откликается: «А черт его знает, что оно значит. Еще хорошо, если только мошенник, а может быть, и того хуже».

Слово страшней черта, опаснее черта.

«Узлом бы вас всех завязал! — грозится городничий «бумагомаракам». — В муку бы стер вас всех, да к черту в подкладку! В шапку туды ему!»

Он хотел бы запрятать слово в подкладку и шапку черта. Он силой бы желал его туда затолкать. Печатное слово трижды страшней для городничего. Сама бумага в российских условиях великая сила. Слова, написанные на бумаге, обретают колдовскую власть. Они зачаровывают, завораживают. Городничий никогда бы не принял Хлестакова за ревизора, но слова «инкогнито», «из Петербурга», «с секретным предписанием» сделали из него слепца. Он не верит своим глазам, он верит бумаге.

На бумаге, в сущности, завязывается сюжет комедии, на бумаге он и развязывается. Не напиши Чмыхов городничему, не было бы и истории с «ревизором». Не отправь, в свою очередь, Хлестаков письма Тряпичкину, не было бы столь скорого разоблачения.

Слово «все», «всех», «всем» настойчиво повторяется в речах городничего. Оно является как отзвук хлестаковской вселенской смази и его привычки обращаться ко всем: «Я везде, везде», «все написал, всех изумил», «я говорю всем» и т. д.

«Кричи во весь н а р о д , — приказывает городничий кварт а л ь н о м у , — валяй в колокола... объяви всем... какую честь бог послал городничему, что выдает свою дочь за такого, что и на свете еще не было, что может сделать все, все, все!»

Трудно поверить, чтоб еще вчера городничий мог мечтать «влезть в генералы». Но вот он уже принимает просьбы как

будущий генерал. Он кружит в винных парах воображения, и Хлестаков (совсем в духе Хлестакова) кажется ему тем, какого «и на свете еще не было».

Это почти как у Ивана Александровича: «на столе арбуз — в семьсот рублей арбуз». Добчинский, говоря о деликатных супах, которые будет кушать в Петербурге Марья Антоновна, тоже цитирует Хлестакова: «Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа; откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе».

Зараза хлестаковщины передается жене и дочери городничего и всем жителям городка. На французские слова гостя они отвечают своими: вояжировка, репримант, эштафета, нотиция, пассаж. «Если я не ошибаюсь, вы делаете декларацию насчет моей дочери», — говорит Хлестакову Анна Андреевна. Она уже ругает «воздух деревенский» и хочет, чтоб у нее в доме «такое было амбре, чтоб нельзя было войти».

Герои заражаются от Хлестакова, они начинают играть под него, подстраиваться под его манеры, его «галантерейное обращение». К концу пьесы весь город, без преувеличения, играет по нотам, которые оставил им Хлестаков.

Русское слово, нормальное слово, к которому привыкли герои пьесы, летит к черту. Наверх выскакивают «масоны», «якобинцы», «волтерианцы», «шантреты», «эмпиреи», «штандарты». Тон задает некий безымянный поручик, письмо которого цитирует Шпекин. «Жизнь моя, милый друг, — пишет поручик, — течет в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет».

Кажется, это письмо Хлестакова. Кажется, оно предвещает явление Хлестакова с его иностранщиной и его литературщиной.

Хлестаков с первых минут встречи с городничим прикидывается сочинителем. «Да, совсем темно, — жалуется он на трактирщика. — Хозяин завел обыкновение не отпускать свечей. Иногда что-нибудь хочется сделать — почитать или придет фантазия сочинить что-нибудь; не могу — темно, темно».

«Так вы и *пишете*?» — спрашивает его Анна Андреевна.

«Да и в журналы *помещаю*», — отвечает Хлестаков. «Я, признаюсь, литературой *существую*», — нажимает он все на ту же мозоль городничего.

Литература в комедии Гоголя приравнивается к казенной бумаге, к слову, которое, явившись на бумаге, обладает силой распространения. «О, тонкая штука! — говорит городничий. — Эк куда метнул! какого туману напустил!»

«Верно, я вчера им подпустил *пыли*», — говорит сам себе Хлестаков с похмелья. «Фриштик», как называет завтрак в богоугодном заведении городничий, сделал свое дело. Он пробудил вдохновение в Хлестакове. Он зажег его талант передразнивания, переимчивости, актерства. Он пробудил в нем поэта.

Хлестаков с его тягой к литературе — лицо, более всего подходящее для роли «ревизора». Он хоть и не наблюдателен, но красноречив. Он знает привычки света, знает по именам государственных мужей и писателей, он с Пушкиным знаком. То, что имя Пушкина стоит в пьесе рядом с именами министров и посланников, не случайно. Таков вес Пушкина в русском обществе и вес литературы. Не кого-то иного, а Пушкина во время его путешествия в Оренбург приняли за «инкогнито».

В начале действия в одной из редакций пьесы в комнате городничего лежит журнал. Судя по тому, что Анна Андреевна и Марья Антоновна читали Брамбеуса, это может быть «Библиотека для чтения». Журнал Сенковского пользовался спросом в провинции. За счет провинциальных подписчиков он и имел невиданный по тем временам тираж — пять тысяч экземпляров. Напомним, что журнал Пушкина «Современник», где печатались сочинения Пушкина, Гоголя, Тютчева, Жуковского, Вяземского, выходил тиражом всего в шестьсот экземпляров.

Известно в доме городничего и про «Московский Телеграф», и про «Московские ведомости», и про Булгарина, и про Загоскина. Самый ученый человек в городе — Ляпкин-

Тяпкин. Он читал даже «Деяния Иоанна Масона». И зовут его, как одного из пророков, — Аммос.

Но Хлестаков побивает их всех своим знанием. Когда он грозит из-за любви застрелиться, чиновники верят, что застрелится. Когда он падает на колени, они видят в этом соблюдение ритуала любовного объяснения. Даже его дерзкие поцелуи в плечо воспринимаются дамами как дерзость, разрешенная литературой.

Гоголь не раз добивался, чтоб ему выдали документ, где бы говорилось, что он писатель и путешествует по России с разрешения правительства. А не то примут за шпиона — добавлял он. Человек пишущий, записывающий что-то, уже подозрителен. Подозрителен и Хлестаков. Он признается: «Проездом этак в губернских городах чем-нибудь займешься, сделаешь, знаешь, этак наблюдения над нравами».

Человек, имеющий свободное время, человек, две недели живущий в городке без определенных занятий и тратящий время на заглядывание в тарелки в трактире, вглядывающийся в лица, вполне может быть принят за «инкогнито». Хлестаков, явившийся очам городничего без подорожной (в чем упрекали Гоголя: возьми, дескать, городничий подорожную Хлестакова, он нашел бы там и чин его, и цель поездки), тем не менее является во всеоружии и своего бумажного знания, во всеоружии чар литературы, как дитя ее и ее творец.

Хлестаков — дитя литературы и дитя литературщины. Литература и литературщина мешаются в его речах. Путаница — любимая героиня Гоголя, будь это «Сорочинская ярмарка» (где вместо углей из мешка является дьяк, а вместо дьяка свояченица) или «Мертвые души», где путаницу устраивает мастер путаницы маг-юрисконсульт. Вот почему Хлестаков и с Пушкиным на дружеской ноге, и у Булгарина обедает. Вот почему перемежаются у него Брамбеус и Карамзин. Нужен дар поэзии, чтобы смешать все в кучу, чтоб балы и висты с посланниками перемешались с Пушкиным. «Ну что, брат Пушкин?» — «Да так, брат», — отвечает бывало: «так как-то все»... Большой оригинал». А в конце пьесы

Хлестаков называет «оригиналами» жителей городка. Ему все едино. Слова выскакивают из него непроизвольно. Его оппоненты заморожены страхом, Хлестаков свободен. Начав врать, он ничего не боится. Живя в мире идеальном, воображаемом — потому что воображения у героя Гоголя гораздо больше, чем чувства реальности, — он лишен страха. Он может лишь минутами трусить, когда его грозят свести в тюрьму или выпороть, но в целом Хлестаков бесстрашен, потому что в мире грез ему нет равных. В сцене вранья Хлестаков, как по лестнице, взбегает на самый верх табели о рангах и без дрожи в голосе ставит себя наравне с государем. Ибо кого может бояться Государственный совет — высший орган правительства Российской империи? Только царя.

Имя государя не раз иронически упоминается в тексте. «А государь к нему ездит?» — спрашивает Анна Андреевна у Осипа. «Государем» упорно называют Хлестакова купцы. Принимая от Бобчинского прошение поведать его величеству о том, «что в таком-то городе проживает Петр Иванович Бобчинский», Хлестаков говорит: «Очень хорошо». Он намекает, что это ему ничего не стоит.

С этой свободой не в состоянии состязаться косные языки уездных Цицеронов. Хотя Земляника говорит судье: «У вас что ни слово, то Цицерон с языка слетел».

«Цицерон... слетел» — это пародия на Цицерона, на красноречие профессионала, которое ничто перед стихийным даром героя Гоголя. Хлестаков красноречивее Цицерона, красноречивее поручика, описывающего балы, красноречивее судьи. Судья толкует о столпотворении и конце мира — у слушателей только волосы дыбом становятся. Хлестаков принимается врать — столпотворение происходит на деле.

Литература кружит голову герою Гоголя, он литературою кружит головы городничему и его семейству. Ведь семейство городничего не только он, дочь и жена. Это все чиновники города. Дележ между ними идет и в «прибыточной стрижке», и в слухах, и в сплетнях. В городке все известно про город-

ничего и его жену, про амуры Ляпкина-Тяпкина с женой Добчинского, про взятки, про то, что Марья Антоновна кокетничает с почтмейстером. Городничий не стесняется признаться в кругу чиновников, что «солоно пришелся» гражданству города. Только Артемий Филиппович Земляника в этой семье урод: он докладывает Хлестакову о пороках каждого из своих коллег в тайной форме, но готов, впрочем, и изложить в явной: «Не прикажете ли, я все это изложу лучше на бумаге?»

Хлестаков на это отвечает: «Хорошо, хоть на бумаге... Я, знаете, эдак люблю в скучное время прочесть что-нибудь забавное». Для него сведения, которыми располагает Земляника, литературный сюжет.

Слова в тексте «Ревизора» играют, скачут, обгоняют одно другое, нагоняют друг друга. В монологе Осипа мы слышим про розги. Потом секут унтер-офицерскую вдову. Затем почтмейстер говорит, что Хлестакова надо высечь. Тема телесного наказания, таким образом, то возникает, как явь, то уплывает в юмор. Она как бы иронизирует над темой высших потерь и высшего возмездия.

Слова у Хлестакова то значительные, то уменьшительные. То мелькают в его речи «министр», «генерал», «фельдмаршал», то «губки», «шейка», «платочек», «глазки», «стишки». Он то съеживается, то распрямляется. Назвав себя «главнокомандующим» и «фельдмарш...» (этого слова Хлестаков не договорил), он понуждает и чиновников именовать себя на военную ногу. Они являются к нему на прием в мундирах и образуют у его дверей «эскадрон».

В финале комедии Гоголь возвращает легкомысленное хлестаковское словечко «сейчас» в виде грозного требования жандарма, обращенного к городничему: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе». Вновь вступает в действие минута, вновь время, как будто ухнувшее в бездну вечности, возвращает себе свой счет.

Конфликт счастия и судьбы, разыгранный в «Ревизоре»,

получает свое завершение. Идея автора как бы отделяется от происходящих событий.

Организующее и направляющее слово прорезает снизу доверху текст пьесы. Комедия Гоголя выстраивается по вертикали. Развиваясь все время по горизонтали, она неожиданно набирает высоту и оправдывает утверждение автора о том, что «правит пиесою идея, мысль».

«...поэт остался верен своей идее, не изменил ей ни словом, ни чертою... — писал Белинский о «Ревизоре», — всё это больше нежели портрет или зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо все это — художественная действительность, замыкающая в себе частные явления... действительности».

1983

«ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» И «СЕВЕРНАЯ ПЧЕЛА»

Осенью 1833 года русские газеты были заполнены сообщениями из Испании, где происходило нечто невероятное. 29 сентября умер король Фердинанд VII, и его место на престоле — по его завещанию — заняла малолетняя донна Изабелла. Не имевший наследника мужского пола, болезненный Фердинанд назначил своей преемницей дочь, отменив закон, согласно которому трон в Испании могли занимать только мужчины. Это породило политическую бурю. Брат Фердинанда инфант Дон Карлос не согласился с этим решением короля. Карлистская партия поддержала его. Но пока король был жив, его противники сдерживались. Как только он умер, они выступили открыто. Дон Карлос не признал донну Изабеллу и провозгласил себя Карлом V. В Испании началась гражданская война.

Как мы помним, эти события нашли отражение в повести Гоголя. В литературоведении не раз отмечался факт влияния реальных «испанских дел» на ее событийную канву. Об этом пишет Н. Степанов в своей книге «Н. В. Гоголь», об этом говорится и в комментариях к повести в четырнадцатитомном Полном собрании сочинений Гоголя. Но авторы, сравнивающие испанскую информацию газет с сюжетом «Записок» и находящие их соответствие, имели в виду лишь один аспект проблемы: их интересовало наличие жизненного элемента в повести о сумасшедшем.

Между тем дело не только в том, что хроника курьезов, происшедших с титулярным советником Поприщиным, вообразившим себя Фердинандом VIII, точно ложится на исторические факты конца 1833 года (даже день 4 октября, помеченный в «Записках» средой, был действительно среда),

сам *дух* освещения этих событий в прессе того времени, как и дух этой прессы, предопределил психологию героя Гоголя, его образ мышления и поступки. Отношения «Записок сумасшедшего» с *газетой* вообще шире прямой переклички фактов. Они формируют речь Поприщина, его представление о счастье, об *идеале.*

Зарождаясь в атмосфере газетных суждений, официального взгляда на человека, науку, историю — на все, что попадает на газетную п о л о с у, — *сюжет о Поприщине* вместе с тем вступает в противоречие с ними, встает в оппозицию к породившим его идеологии и языку.

Но для того чтобы понять это, надо обратиться к подшивкам «Северной пчелы». Мы знаем, что «Северная пчела», издававшаяся Ф. Булгариным и Н. Гречем, была, по существу, официальной газетой России. И хотя официальными считались «Санкт-Петербургские ведомости», она превышала их тиражом и, следовательно, влиянием на публику. Это была газета *публики,* именно той части общества, к которой принадлежал Поприщин. Как мы помним, он был подписчик «Пчелки».

«Северная пчела» адресовалась к публике и одновременно зависела от нее. Она сообразовывалась со вкусом публики и воспитывала его. Оставаясь в официальных сообщениях о жизни двора официальной, она позволяла себе в светском тоне освещать зарубежные новости, судить о театре, живописи, литературе, об успехах промышленности и проч. Тон «Северной пчелы» в этих материалах был фамильярно-приятельским, почти амикошонским. Не делая различия в великом и малом, она до всего касалась, ко всему имела причастность и со всем, по выражению Хлестакова, была «на дружеской ноге».

Лишь одно исключение было у нее в этом смысле — русская действительность, внутренняя жизнь государства, сообщения о которой на страницах «Пчелы» появлялись крайне редко. Поражает отсутствие информации, оповещения о событиях, которые могли бы больше других заинтересовать

русского читателя. Лишь редкие статистические отчеты без комментариев, без попытки анализа. Раздел «Внутренних известий» — самый тощий в газете, он ограничивается перепечаткой указов царя и перечислением награждений.

Русская жизнь погружена в *молчание.* Даже в кондитерских, как сообщает «Северная пчела» в номере от 8 мая 1833 года, где на столах лежат иностранные газеты и журналы и посетители имеют возможность обменяться мнениями, царит полная тишина. Так бывает тихо в классах, пишет «Пчела», когда их посещает директор училища. Кажется, никто никуда не ездит, не передвигается, кроме лиц царской фамилии и «особ первых пяти классов». Остальные пребывают в инерции и неподвижности. Зато на европейском театре — оживление и балаган. Свергаются короли и правительства, спорят газеты, заседают палаты депутатов, пэров, лордов. Сами депутаты, отстаивая свою точку зрения, так распаляются, что доходят до применения кулаков.

Участвуя во всем этом хотя бы мысленно, русский человек мог представить себя на международной арене, мог насладиться иллюзией, что он тоже гражданин человечества, судья его судеб. Возбуждение жизни внешней могло заменить ему отсутствие жизни внутренней, накал страстей во французском парламенте — скуку на маскарадах, единственных, по свидетельству той же «Северной пчелы», публичных собраниях в России. Естественно, что на этом фоне события в Испании были для русской прессы находкой, долгодействующим отвлечением, которым она могла интриговать подписчиков. «Испанские дела» прочно укоренились на полосе, заняв чуть ли не центральное место среди иностранных сообщений. Позже для них была отведена специальная рубрика, печатавшаяся жирным шрифтом. Читателю сразу бросались в глаза два этих слова, отбитых белыми полями: «ИСПАНСКИЕ ДЕЛА».

К радости издателей «Северной пчелы», испанские дела принимали характер затяжной войны, некоего таинственного приключения, в котором то и дело менялась фабула, а дей-

ствующие лица то исчезали, то появлялись в неожиданном месте. Прежде всего это касалось судьбы Дона Карлоса. Инфант то возникал на территории Испании, то пропадал и вновь воскресал в Португалии, в Англии, в одной из испанских провинций. Его сторонники то брали верх над регулярными королевскими войсками, то подвергались жесточайшему разгрому. Но проходило время, и «Северная пчела» сообщала, что карлисты успешно сопротивляются законной власти.

Загадочные перемещения Дона Карлоса, его упрямство в несогласии с волей умершего короля, его победы на испанской земле возбуждали воображение. Они напоминали о недавних временах Наполеона, взбудоражившего своими дерзкими действиями мир. Отзвуки *той* эпохи еще чувствовались. В 1833 году на Вандомской площади в Париже была воздвигнута колонна, на вершине которой стоял вчерашний возмутитель спокойствия. Он как бы подавал пример всем, кто смотрел на него снизу вверх. То тут, то там появлялись новые «наполеоны», претенденты, кандидаты в великие. Еще 3 мая 1830 года «Северная пчела» писала: «Во Франции явился новый претендент: он прикащик в купеческом доме, и к этому обыкновенному титулу прибавил на своем паспорте другой: Король Французский и Наваррский». А вот информация от 8 декабря 1831 года: «Франция. Вчера столпился здесь народ на ул. Каде. Некто по прозвищу Люн, воображая иметь большое сходство с Наполеоном, вздумал нарядиться в серенький сертучок и надеть маленькую треугольную шляпу. Народная толпа окружила его, и мальчишки кричали: «Виват, Наполеон!» Полиция схватила его...»

Пример Наполеона, под впечатлением которого все еще жила Европа, подавал надежды. Если императором мог стать безродный корсиканец, то почему им не может стать приказчик? Или титулярный советник?

Статистика о сумасшедших, которую чаще других печатает «Северная пчела», полна любопытными цифрами. Цифры эти свидетельствуют, что среди больных, содержа-

щихся в санкт-петербургском доме умалишенных, более всего *чиновников.* Среди пестрого списка причин, приведших этих людей в этот дом, указывается главная: «гордость и честолюбие». За ней следуют *«испуг и робость».* Испуг и робость являются как бы предтечами гордости и честолюбия.

Сообщения о жизни сумасшедших резко увеличиваются в 1833 году — году, предшествующем появлению повести Гоголя. Чуть ли не через номер «Северная пчела» печатает информацию и материалы на эту тему. 8 марта 1833 года в очередном статистическом отчете извещается о росте чиновников среди больных. Их уже почти половина всего наличного списка. 24 апреля газета публикует извлечения из книги «Рассуждения о лечении умалишенных, сочинения доктора Левенгайна», где говорится о случаях, когда больной воображает себя Королем, Ангелом, Принцем, Богом и т. д.

Но особенный интерес представляет статья «Северной пчелы», начавшая печататься 5 февраля 1834 года. Она посвящена Больнице Всех Скорбящих — так отныне именуется петербургский сумасшедший дом. Корреспондент, побывавший в нем, описывает чистые светлые палаты, приятное питание, которое недоступно больным на воле, ласковость Главного Доктора. По воскресеньям сумасшедшие слушают литургию в больничной церкви. «Белье вообще отменное, одежда такая, что многие из сиих несчастных не могли бы иметь у себя дома. Сертуки из тонкого сукна, шинели из английской байки...» Даже «отхожие места заслуживают внимания: это известные ватер-клозеты — изобретение, которым мы обязаны англичанам». «Телесные наказания в Больнице Всех Скорбящих не известны» (9 февраля 1834 г.). Здесь есть орган, бильярд, шашки, стол ломберный для карточной игры, на окнах нет решеток. Во дворе и парке пруды, фонтаны; кроткие пациенты в награду за кротость, выезжают в город и «прогуливаются вне заведения». В этом же номере газета, впрочем, вынуждена сообщить о некоторых мерах, которые предпринимаются в отношении непослушных.

В здании есть черная комната, в которой пол, стены и двери почти до потолка обиты тюфяками и обтянуты клеенкою. «Иным, — пишет «Пчела», — нужно бывает употребить холодные обливания (douches)... Самое большое непослушание наказывается холодными капельными ваннами». В этом номере статья о сумасшедшем доме следует непосредственно за рубрикой «Испанские дела». О них, кстати, сообщается: в Мадриде создан королевский *суд,* такие же суды появились в других городах. Суд над буйными в Больнице Всех Скорбящих и над сторонниками Дона Карлоса в Испании как бы сближаются на газетной полосе.

Впрочем, суд этот, как уверяет «Пчела», может быть и милостивым, но для этого необходимо только одно — *молчание* (вспомним постоянный рефрен исповеди Поприщина: «Ничего... молчание!»). На стенах палат висят черные доски, на которых белыми буквами написано: *«Будь скромен* (курсив мой. — *И. З.*), и без труда будут отдавать тебе почтение».

Само название газеты Булгарина как бы соответствует *идее скромности.* Пчела — символ постепенности, трудолюбия, подчинения ходу вещей. Она — образец исполнения долга, как бы он ни был тяжек. (Булгарин не раз расхваливал свою газету за эти качества.)

Скромность на ее страницах не просто противопоставляется гордости. Она поэтизируется. От скромности прямой путь к счастью, считает «Пчела». Чтоб не быть голословным, ее издатель в нескольких номерах печатает притчу о честолюбце, который излечился от честолюбия оригинальным способом. Врач-психиатр, встретившийся с честолюбцем (от имени врача и ведется рассказ), дал тому прочитать *записки сумасшедшего,* которые попали ему в руки. Это «Три листка из Дома Сумасшедших», оставленные несчастным, который помешался на почве сверхгордости.

Экспозиция рассказа напоминает повесть Гоголя. Молодой человек заболел жаждою высокого чина. Будучи сам в малых чинах, он каждый день читает *«Сенатские ведомости»* и узнает о новых повышениях и назначениях. «Вот люди, —

говорит о н , — которых я знаю, как самого себя, люди, у которых нет столько ума и способности в башке, сколько у меня в мизинце! Люди-машины!.. А вот один из них Начальником отделения, другой Директором, третий Правителем канцелярии, четвертый Губернатором!.. Все обвешаны орденами! А я... я!..» Кажется, это говорит Поприщин. Кажется, вслед за этим должна последовать и претензия на трон. Но Булгарин вовремя останавливает своего героя. Он не дает ему зарваться. Тут-то и появляется врач со своими «Тремя листками». В них рассказывается история трех жизней одного и того же человека. Первая его жизнь была посвящена эгоистическому служению себе. Когда он умер, люди даже не вспомнили о нем. Как бы испытывая его, бог дал ему второй срок. Его он прожил достойно. Он заботился о ближних, помогал своим крестьянам. Те поставили ему на могиле памятник с надписью «Доброму помещику». И вновь призвал его на божий свет господь. И этот третий срок вновь стал для него искушением. Он не внял опыту своей второй жизни и впал в гордыню. Ему начало казаться, что он достоин большего, что его силы не оценены. Самолюбие росло и довело его до сумасшествия. В желтом доме он сидел в отдельной комнате, «беспрестанно занимаясь письмом, воображая, что управляет государством». В другое время ему казалось, что он заключен в темницу, и «тогда предавался отчаянию и твердил беспрестанно о своей невинности». В те дни он и составил свои «Три листка».

Услышав эту историю и получив в руки сочинения сумасшедшего, молодой честолюбец поблагодарил врача и удалился из столицы. Там — на лоне природы — он занялся хозяйством, принялся за честный *труд* и излечился от незаконных помыслов. Через десять лет он вернулся в Петербург. Он явился к своему избавителю, «толстый, здоровый, румяный», и бросился к нему в объятия. «Да, я прежний глупец , — сказал он врачу , — который чахнул от честолюбия и растолстел, следуя рецепту, прописанному сумасшедшему во втором листке. Я живу в деревне, женат, имею троих детей,

красивых, как купидончики, занимаюсь садоводством, хлебопашеством, благосостоянием моих крестьян, любим, уважаем... и совершенно *счастлив* (курсив м о й . — *И. З.*)». Бывший больной уже не заглядывает в списки «Сенатских ведомостей», он пришел к мысли, что «полезным... можно быть во всяком звании».

Кончается этот *роман* кандидата в Поприщины тем, что, узнав о бедности своего спасителя, которому не на что выдать дочь замуж, он отваливает тому на свадьбу десять тысяч рублей. Это точное указание суммы весьма важно для Булгарина (автором притчи, подписавшимся традиционными инициалами О. Б., был он). Понятие счастья для него неполно без измерения того, *сколько оно стоит.* Это уже касается не только данной статьи, но и всей идеологии, которую представляют «Северная пчела» и ее шеф. Если мы вспомним «Ивана Выжигина», зачинателя так называемой нравственно-сатирической ветви в русской беллетристике, то там герой в конце получал не только красивую жену, деток-херувимов и поместье в Крыму, но и *миллион,* что было денежным эквивалентом его счастья. По существу, ради этого миллиона он и старался — жил в бедности, странствовал, разочаровывался в друзьях, впадал в грех и т. д. Поспел миллион, и идеал материализовался, искания закончились, амбиция удовлетворилась.

Нельзя недооценивать влияния этой идеологии на публику. «Иван Выжигин» разошелся по России в тысячах экземпляров. К 1834 году (год написания «Записок сумасшедшего») он выдержал несколько изданий, был переведен на иностранные языки, получил продолжение в виде «Петра Ивановича Выжигина». Его не могли убить ни пародии А. Орлова, ни едкая критика Пушкина, ни насмешки «Литературной газеты» и «Телескопа». Роман раскупался, как раскупалась и «Северная пчела», и делал свое дело — недаром у Булгарина появились подражатели, «последователи», «ученики» в литературе.

Гоголь, как известно, с первых шагов на литературном

поприще оказался среди оппонентов булгаринской линии. Он не только примкнул к пушкинской «аристократической» партии и впоследствии в «Современнике» открыто осмеял газету Булгарина, он вступил с этим направлением в спор, который вышел за пределы борьбы с частным лицом или частным изданием. В «Петербургских повестях» «Северная пчела» осмеивается трижды. В «Портрете» (1842) она делает рекламу польстившемуся на червонцы Чарткову, в «Невском проспекте» ее подписчиком и почитателем является поручик Пирогов. «Курские помещики хорошо пишут», — замечает Поприщин, прочитав в ней описание бала. «Курский помещик — не кто иной, как «чухонский помещик», то есть сам Булгарин, подписывавший так свои очерки петербургских нравов (в которые, кстати, входили и описания балов). Конечно, полемика с «Пчелой» и представляемой ею *точкой зрения* — не единственный исток гоголевской прозы, но тем не менее существенный. Присутствует он и в «Записках сумасшедшего».

По Булгарину лишь «честный труд», смиренность, верная служба могут привести к достижению идеала. Не зарываться! — вот лозунг булгаринского человека. Будь нравствен прежде всего по отношению к закону, системе, правилам, принятым в обществе, и оно вознаградит тебя. И даже *случай* — скажем, получение богатого наследства, внезапное обнаружение высокого происхождения героя (что и происходит в «Выжигине») — выпадает в награду тем, кто *смирно* исполнял эту роль.

Притча о сумасшедшем, опубликованная в «Пчеле» и являющаяся как бы прапародией на гоголевскую повесть, точно отвечает рекомендациям этого морального кодекса. Герой «не зарывается». Минутное обольщение (без него не было бы интриги) сменяется искренним раскаянием — и в трудах добывается избавление. В сюжете с чуть не попавшим в желтый дом честолюбцем *нет трагедии:* история, приключившаяся с ним, всего лишь *недоразумение,* возникшее между героем и обстоятельствами. Оно не безысходно, оно прак-

тически преодолимо. «Нравственность» нравственно-сатирической идеи тут состоит в том, что герой получает *советы,* как *исправиться,* вернуться в лоно порядочности и т. д. Ему подбрасываются *меры,* с помощью которых он может сделать это, не нарушая спокойствия. Этот реально-деловой подход к сумасшествию характерен. Для Булгарина проблема поправления своего психического здоровья — то же, что и поправка своих денежных дел. Недаром его притча называется «Три листка из Дома Сумасшедших, или *Психическое излечение* (курсив мой. — *И. З.*) неисцелимой болезни».

Для этой идеологии нет понятия духовного конфликта. Для нее счастливое семейство, румяные щеки и тугой кошелек — выход, способный покрыть любые противоречия. Вот почему «Пчела» из номера в номер формует образ *счастливого человека,* который счастлив по-булгарински. Этот герой имеет два варианта: петербургский и сельский. В столице он служит или занимается «делами». Он одет в лучшее платье от Руча (первый петербургский портной), в сапоги от Пеля (тридцать рублей пара и подметки не снашиваются в год), у него экипаж от Иохима. Иохим — лучший каретный мастер в столице, а Гамбс, мебель которого украшает комнаты счастливца, — лучший мебельщик. Обедает он если не дома, то в ресторанах Фельета или Дюме, ходит в оперу, подписывается на «Пчелу» и читает романы Булгарина.

Впрочем, поклонником их является и вариант номер два — то есть сельский житель. Он как две капли воды похож на героя романа «Иван Выжигин» помещика Россиянинова. Его амбары ломятся от хлеба, в семье царят благость и взаимопонимание. Общий антураж счастья соответствует антуражу финала «Трех листков». Доходы обоих героев, естественно, высоки.

Если же говорить о духовной пище, то она исчерпывается чтением той же «Пчелы» или «Библиотеки для чтения». У героя абсолютно отсутствует вкус. Он, как «Библиотека» и «Пчела», готов считать Кукольника «гением», нашим Гёте, а о Пушкине отзывается, как и о Кукольнике. «Любители

нашей литературы должны радоваться появлению нового *светила* (курсив мой. — *И. З.*), — пишет «Пчела» о Кукольнике, — коего выход заблистал такими роскошными цветами поэзии» (14 августа 1833 г.). «В одном берлинском журнале, — не стесняясь пишет она же (№ 44, 1834 г.), — уверяют, что в России считаются ныне 5485 отечественных писателей, из коих редактору известны только двое: Александр Пушкин и Фаддей Булгарин...»

Что касается Пушкина, то он для героя так же знаменит, как и ресторан Фельета или, скажем, кондитерская «Реноме». О нем в «Пчеле» пишется так же часто, как и о них, и в *том же тоне.* Пушкин — реестровая достопримечательность, ассортиментный символ барда, «нашего певца» и т. п. Примерно в таких выражениях и пишет о нем «Пчела»: «автор бессмертных творений», «первый наш поэт», «счастливец-гений». Пушкин в этих перечислениях похож на... сахарного Наполеона, который стоит в витрине кондитерской «Реноме» и которого рекламирует Булгарин. Наполеон в этой корреспонденции приравнен к галстукам, лорнетам, модным дамским перчаткам, кошелькам, продающимся в той же кондитерской. Это низведение великого до уровня кошельков и лорнетов — типичный стиль мышления «Северной пчелы». Великого же в духовном смысле для нее вообще не существует. Есть великий доход, великий чин, но нет *великого человека.* Вот как, например, она пишет о другом отечественном гении — Лобачевском: «У нас на святой Руси гении никогда не бывают поняты. Но не беспокойтесь. От прозорливого г. Лобачевского не укрылась эта плачевная участь гениальных произведений. Он послал по экземпляру своей программы (речь идет о «Геометрической программе» Лобачевского. — *И. З.*) во все знаменитые иностранные академии. Дай Бог ему успеха. Авось там его поймут лучше нашего» (21 марта 1834 г.).

Пушкин же для «Пчелы» велик относительно. Это величие популярности, величие спроса публики. Считаясь с нею, «Пчела» вместе с тем играет авторитетом Пушкина, низводя

его *до своего уровня* — потребительски-материального, коммерчески-популярного. Пушкин известен — она должна отдать ему дань. Но — не более чем сапогам от Пеля и фракам от Руча. Мы уже не говорим о том, что эпитеты «счастливец-гений», «первый наш поэт» и сравнения Пушкина с Наполеоном (см. № 77, 1833 г.) отдают фамильярностью, лакейским вызовом, попыткой стать с великим на одну ногу. Ты гений, как бы говорит «Пчела», но ты *наш* гений, и *мы* признаем тебя, хвалим и поощряем. «Несколько *анекдотцев* (здесь и дальше курсив мой. — *И. З.*), — пишет рецензент о «Повестях Белкина» (№ 287, 1831 г.), — ...рассказанных весьма *приятно,* языком правильным и слогом живым... *Прочтешь точно так, как съешь конфект* — и забыл!» «Мило», «гладко», «плавно», — похлопывает «Пчела» Пушкина по плечу за те же повести в 1834 году (№ 182).

Это отношение к Пушкину — не только отношение официальной идеологии (и самого Булгарина) к личности Пушкина, но и к духовным ценностям вообще, к той цене величия и красоты, которые составляют идеал высокого искусства.

Что же после этого удивляться, что подписчик «Пчелы» Поприщин принял за стихи Пушкина «гладкие» стишки Николаева, которые тоже «милы», «приятны», «живы», и проч. Он мерил их меркою своего духовного наставника.

Чтобы закончить эту тему, приведем образец поэзии, которой «Северная пчела», стихов почти не печатавшая, предоставляла свои страницы. Это стихи Михаила Максимова, воспевавшего то тезоименитство государя, то Новый год.

Да здравствует на многи лета
Наш царь на счастье наших дней!..
(6 декабря 1832 г.)

...Наша матушка-Россия
Новым счастьем пусть цветет!
На поля пускай родные
Плодородья дождь сойдет.

Голосистое веселье
Пусть в селениях живет,
Пусть встречают там в похмелье
С новым счастьем Новый год!..

(2 января 1833 г.)

Итак, комплекс *счастья* достаточно обозначен. Он вполне совпадает с *первоначальным* представлением Поприщина об идеале. Гоголевский герой с завистью смотрит на своего начальника отделения, на котором фрак от Руча и «сапоги по тридцати рублей». Он и сам бы хотел так одеваться и ездить в карете от Иохима. Он завидует «зеркалам и фарфорам» директорской квартиры. Платок, надушенный дорогими духами, для него — сладостнейший эфир, а шум платья генеральской дочки — высшая музыка. Втайне, как и герой Булгарина, он надеется, что он вовсе не титулярный советник, а какой-нибудь «граф». «Ведь сколько примеров из истории, — рассуждает он, — какой-нибудь простой... и *вдруг* открывается, что он какой-нибудь вельможа или барон...» Заходя в мечтах еще дальше, он *уже* видит себя генералом с голубой лентой и эполетом на левом плече. По подсчетам той же «Северной пчелы» (см. № 152, 1834 г.), для того чтобы достичь генеральского чина, нужно *мирно* служить *сорок лет.* Поприщин же *не хочет ждать.* Уже на этом этапе — этапе, соответствующем комплексу героя Булгарина, — в его голове зарождается идея *скачка,* которая отрицает булгаринскую ситуацию. *Амбиция* Поприщина, его *максимализм* противоречат им. «Да разве я не могу быть *сию же минуту* пожалован генерал-губернатором?..» — спрашивает он, и в этом выражается его желание *немедленного* преодоления пропасти, разделяющей его с Их Превосходительствами.

Впрочем, его притязания и на этом этапе не ограничиваются их уровнем. Речь идет не только о высшем *чине* и высшем сословном достоинстве. В записках Поприщина то и дело начинает мелькать словечко «все»: он до «всего» хочет дойти, «все» узнать и стать «всем». И, записав наконец:

«Сегодняшний день есть день величайшего торжества! В Испании есть король... Этот король — я...» — он тут же добавит: «Теперь передо мною *все* открыто. Теперь я вижу все как на ладони».

Но это будет в конце, а в начале Поприщин еще поет песнь «Пчелы». Он хулит мужика — «свинью», который не ходит в театр, поругивает французов за их парламентаризм («Эка глупый народ французы! Ну чего хотят они? Всех бы, ей-богу, и перепорол розгами!»), чванится перед лакеем и мечтает о счастье с генеральской дочкой. Он робеет перед Его Превосходительством и обрывает свои дерзкие фантазии остерегающим — «Ничего.... молчание!». Что таится за этим «Ничего...», читатель узнает позже, а пока Поприщин разрешает себе пощелкивать сочинителей, имеющих смелость критиковать коллежских регистраторов, прохаживается насчет внешности своего начальника (голова которого похожа на аптекарский пузырек), а спустя некоторое время доходит и до камер-юнкеров («ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу»). Уже здесь поприщинская *амбиция* противоречит булгаринскому позитивизму, уже в этих прорывах молчания слышится нечто, предвещающее: плюю на вас всех! На попытку начальника отделения поставить его на место он отвечает: подумаешь, надворный советник! Можем и мы стать советником, а может, еще и повыше — «чем-нибудь побольше», «или там другим каким-нибудь», «или как его».

Словечки эти звучат довольно грозно. В них нет *конкретного* обозначения того, чего герой хочет. Тут уже не о чине идет речь, не о генеральском месте, не о миллионе, а о чем-то таком, что и самого САМОГО может бросить в страх. Эта неопределенность поприщинских притязаний — первый удар по булгаринскому конструктивному идеалу, по умеренному реализму его. Тут налицо *максимализм,* причем не только иерархический. Это жажда *воплощения,* и воплощения полного.

И Поприщин совершает скачок. Из титулярного совет-

ника, очинивающего перья, он превращается в Фердинанда Восьмого, — бог знает во что! Чтобы понять, что это могло означать для сослуживцев героя Гоголя, достаточно перелистать день за днем «Северную пчелу». Именно она приучала читателя к тому, что все, что происходит в мире, происходит *где-то там, по ту сторону* реального сознания, в *какой-то* Испании, какой-то Франции. То, что в английском парламенте могли спорить о судьбе польских беженцев из России, и ему, парламенту, за это ничего не было, выглядело в глазах русского человека фантастикой. Фантастикой была сама Европа, все эти перевороты и перемены, смещения королей, выпрыгивание каких-то выскочек в венценосцы.

И *вдруг* в своем родном департаменте, в общей зале, где сидят самые мелкие писцы, — Фердинанд Восьмой! Это равно появлению человека с того света, падению Луны на Землю или чему-то в этом роде. Поприщин как бы совершает скачок из русской жизни в европейскую жизнь, в мифические «испанские дела», о которых русский чиновник начала XIX века читал как о похождениях героев Вальтера Скотта. *Дерзость* поприщинского преображения беспредельна. Это *взрыв* булгаринской постепенности, разрыв с нею. Поступок гоголевского сумасшедшего не минутное «отклонение», не блажь ума, которую тоже, с точки зрения «Пчелы», простить трудно, а настаивание на своей безумной мысли, укоренение в ней. Ибо и «Фердинанд Восьмой», как мы увидим в конце, для него *не предел.* Лозунг «будь скромен» для Поприщина не подходит. И не пользоваться ему в награду за кротость ватер-клозетом, не играть в шашки и не выезжать в коляске, чтоб «прогуливаться вне заведения». Булгаринская идиллия и в сумасшедшем доме — не для него.

Он и здесь не смиряется, не вписывается в ту картину благости и спокойствия, которую являет собой находящаяся под Высшим покровительством Больница Всех Скорбящих. Он и тут выламывается из порядка, и тут покушается на порядок. Даже когда, доведенный ударами палки «Великого Инквизитора» до слез, он не отзывается на «Фердинанда

Восьмого», он не откликается и на Поприщина. Он обращается *ко всему свету* с просьбой дать ему тройку быстрых коней. Он мчится на ней через Европу, мимо Италии, и видит впереди Русь, окошко матери, летящее ему навстречу. *Он все еще мыслит себя в системе мира, а не департамента.* Смирения нет, его не дает и заключительная фраза «Записок» — фраза о шишке под носом у алжирского *дея.* Так о дее может говорить только «испанский король».

Сам бред Поприщина, его сумасшедшее озарение и перескоки с английского бочара, который «сделал Луну», на повивальную бабку, желающую распространить магометанство, — фантастико-иронический отклик его (теперь уже освободившегося!) сознания на фантастику европейской жизни, отраженную в «иностранных известиях» «Пчелы» и в ее «Смеси». Рядом с сообщениями о переворотах, революциях, смещениях коронованных особ (в том числе и алжирского дея) «Пчела» печатала «Смесь», как бы подкрепляющую для русского читателя невсамделишность этих событий. То она писала о том, что где-то (не в России!) родился мальчик с тремя головами (№ 7, 1830 г.), то про голландскую девицу, которая не ест с 1818 года (№ 27, 1830 г.), то о черном кролике с перьями вместо шерсти (№ 43, 1830 г.), о девушке с двумя носами (№ 40, 1832 г.), об ученых блохах, везущих тяжести в четыреста раз тяжелее их тела (№ 154, 1832 г.). Эти факты мешались с именами политиков (Лафайетта, Полиньяка, Талейрана, Веллингтона, упоминающихся в записках Поприщина), с отчетами об «испанских делах» и т. д. Некоторые сообщения «Смеси» прямо напоминают страницы дневника Поприщина. «В Бисетрской больнице, — пишет «Северная пчела» в № 217 1833 года, — в Париже находится сумасшедший, который воображает, что во время обеда проглотил по неосторожкости гусарского ротмистра, который упал в его рюмку». «Какой-то мистик, — читаем мы в № 154 за 1832 год, — напечатал в баварском календаре за 1832 год, что 20 марта в 3 часа пополудни начнется осень». «Полоумный астроном Бонардин, — информирует

«Пчела» в № 238 за 1833 год, — предсказывает в 1832 году разрушение Вселенной, которую комета заденет своим хвостом». Упоминается здесь и английский «бочар», который распродает по частям бочку, служившую гробом для Байрона, когда его тело перевозили из Греции в Англию (№ 44, 1834 г.), и рыба-женщина (№ 194, 1834 г.), и т. п.

Все эти факты говорят, что Гоголь не просто дал волю сумасшедшему воображению Поприщина — он высмеял и спародировал в его видениях тот бред, который подносился ежедневно читателю на страницах официозной русской газеты. Поприщин как бы выбрасывает из себя все эти сведения, весь этот мусор, который накопился в нем за сорок лет молчания, чтоб, очистившись от него, открыться для нас в финале.

В работах о Гоголе (см. «Реализм Гоголя» Г. А. Гуковского) отмечалось, что само желание стать «королем» вполне сословно и иерархично. Это верно. Король (как и император в России) — пик той пирамиды, на которую взирает снизу в первой части «Записок» Поприщин. Он *венец* земного, о котором может грезить помешавшаяся на чине мысль. Но не надо забывать, что Фердинанд Восьмой все-таки испанский король (хотя, как говорит Поприщин, «у всякого петуха есть Испания»), он даже не Дон Карлос, то есть не тот, кто более или менее имеет право на престол, а лицо, которого в природе не существует, фантастическое изобретение Поприщина. Он нонсенс не только по отношению к испанскому престолу, но и по отношению к логике.

И хотя воплощение Поприщина на этом этапе происходит в формах, подсказанных той же «Пчелой» — отсюда взяты и «гранды», и вся обстановка испанского двора, — какой он король? Что делает этот так называемый король, «придя к власти»? Чем он занимается? Раздачей чинов? Осмотром королевских подвалов с золотом? Нацепливаньем на себя лент, орденов, устройством балов, соблазнением куртизанок, охотою, войной и всем тем, чем занимаются на его месте вновь испеченные венценосцы? Или он, может быть,

как истый государственный муж, берется за дела внутренние, преобразовывает, издает указы, отменяет распоряжения предшественника? Нет! Первый призыв Поприщина, оказавшегося среди своих «подчиненных» (сцена в сумасшедшем доме), — «спасем Луну!».

Не королевских почестей, не материальных благ (он даже последний вицмундир режет на куски, чтобы сделать из него мантию) желает Поприщин. Его взор обращается к судьбе «нежного шара» Луны, на который грозится сесть Земля. В его помешавшемся воображении главенствует одна мысль — о *сострадании.* Им овладевает «сердечное беспокойство». Будучи не очень добр в чине титулярного советника, он, став Фердинандом Восьмым, не кобенится, не требует поклонения и прощает Мавру, не признавшую его королем. Он довольствуется *молчанием* в департаменте, молчанием тех людей, которые презирали его и в присутствии которых он сам молчал. Ему достаточно одного впечатления, которое производит его подпись на служебной бумаге: «Фердинанд VIII». Позже он покорно выполняет все обряды, которые совершают над ним испанские «гранды», до тех пор, пока ему на голову не начинают лить холодную воду.

Почувствовать «непрочность» и «нежность» холодного шара Луны, отделенного от Земли расстоянием в много тысяч километров, — на это не способен булгаринский позитивист. Даже в минуты горячечного бреда о том, что он *смог бы,* дай ему власть, он вряд ли бы на такое решился. Это не хрустящие за обшлагом сюртука реальные бумажки, а нечто, что не взвешивается на весах его сознания. Это *любовь* — любовь, преодолевающая холод пространства, доплескивающаяся до бездушного шара Луны. В черновом варианте повести Поприщин, плача, спрашивал: «Матушка моя! за что они мучат меня? Царица! Голова моя светлая! Ты видишь, как жестоко поступают со мною за *любовь*!» (курсив мой. — *И. З.*)

Да, его мучают за любовь, за то *светлое,* что обнаружилось, выплеснулось вместе с жалкими желаниями стать камер-юнкером или генералом. Оно выплеснулось вместе с

ожесточением, мизантропией, обидами, которые нанесли ему за годы молчания. Все темное и пошлое, что вбивала ему в голову «Пчела», жизнь в Петербурге, обитание на чердаках откинулось прочь этим мощным порывом глубоко человеческого, собственно, и повергшим его в «безумие».

Вот почему такое значение приобретает финальный образ «Записок» — образ *струны в тумане,* которую слышит Поприщин и на которую откликается его душа. Это не просто метафора, это полная значения *мысль* Гоголя, итоговая мысль его повести. Как известно, повесть эта первоначально называлась «Записки сумасшедшего музыканта». (В тексте их, являющемся каноническим, остался рудимент этого замысла. Стоя перед домом, в котором живет Фидель, Поприщин говорит: я знаю этот дом, в нем живет один мой знакомый, он играет на трубе.) Как известно, она опубликована в сборнике «Арабески», где помещена статья «Скульптура, живопись и музыка». И что, наконец, сам этот сборник посвящен, по существу, искусству, так как и многие статьи его затрагивают эту тему (в частности, «Несколько слов о Пушкине», «Об архитектуре нынешнего времени», «О малороссийских песнях»), и героями двух его художественных произведений — «Невского проспекта» и «Портрета» — являются художники. Повесть о Поприщине была задумана, вероятно, как повесть о непризнанном гении музыки и была в этом смысле откликом на гофмановские сочинения о безумных музыкантах и на их продолжение на русской почве — на повести В. Ф. Одоевского («Последний квартет Бетговена» и др.).

Но гоголевский непризнанный музыкант стал непризнанным *гением жажды любви,* которая тоже оказалась непонятой и была признана сумасшествием. Оригинальность и величие гоголевского решения этой темы в том, что он гофмановских гениальных безумцев, которые далеко отстоят от толпы и творят в стороне от нее, скрестил с гофмановскими же надворными советниками, которые у немецкого романтика являются представителями пошлой среды, не понимающей

гения. У Гоголя титулярный советник становится «гением». Он возвышается до смутного сознания своего высшего назначения, ибо слышит «струну в тумане».

«О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! — писал Гоголь в статье «Скульптура, живопись и музыка». — Не оставляй нас! буди чаще наши меркантильные души! ударяй резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодно-ужасный эгоизм, силящийся овладеть нашим миром! Пусть при могущественном ударе смычка твоего смятения душа грабителя почувствует, хотя на миг, угрызение совести, спекулятор растеряет свои расчеты, бесстыдство и наглость невольно выронят слезу перед созданием таланта».

Музыка, звучащая в финале «Записок», разрывающая холодный эгоизм одинокой души и обращающая ее к «Нему», как писал Гоголь в той же статье, есть последний удар по меркантилизму и позитивизму булгаринской идеологии, по тем принципам ее, от которых отталкивался автор Поприщина.

Гоголь как бы сыграл комедию и с «испанскими делами», и с булгаринский идеалом. Он вынес действие повести, ее внутренний сюжет за пределы их реальной компетенции и поставил своего героя над прессой, над временем, над той средой, которая его породила, оставив его вместе с тем реальным титулярным советником, реально жившим в России в 1833 году.

1974

«МАСТЕРСКАЯ ШУТКА»

1

Гоголевский поэтический взгляд всегда *весел* — даже если последствием этой веселости может стать печаль. Поэтому, ища идеи у Гоголя, мы должны вглядываться в смех Гоголя.

Смех Гоголя колеблется между сатирой, где он несет карающие функции, и юмором, где функции эти не только ослаблены, но и отданы во власть веселия и забавы. Смех в юморе простодушен, чистосердечен и моложе душою, чем его сатирический собрат. У сатиры всегда есть точный адрес, она знает, кого и за что приговаривает к осмеянию, юмор направлен на все стороны жизни, а не на одну из сторон.

В этом смысле он более совершенен, чем сатира, и более долговечен. Конечно, эти два рода смеха стоят рядом, конечно, и у Гоголя они соседствуют и, что называется, меняются местами, но есть в творчестве Гоголя пример, когда юмор решительно берет верх над сатирою и является без ее посредничества.

Этот пример — повесть «Коляска». Стоящая поодаль от остальных повестей, не включенная ни в один из циклов (будь то петербургские повести, повести «Миргорода» или «Вечеров на хуторе близ Диканьки»), она никак не сообразуется с ними по интонации.

Во всех повестях Гоголя есть *событие.* В «Шинели» кра-

дут шинель, в «Носе» пропадает нос, в «Невском проспекте» кончает с собой живописец Пискарев. Так же гибнет Чартков в «Портрете», сходит с ума Поприщин в «Записках сумасшедшего». И даже в невозмущаемой жизни Ивана Федоровича Шпоньки готовится переворот — женитьба.

И только в «Коляске» ничего не происходит. Наш ум, привыкший искать смысл в сложном, плохо понятном с первого раза, одним словом, ум в уме, а не в чистосердечности и простоте, недоумевает. Мы спрашиваем себя, а заодно и автора: а не посмеялся ли он над нами, заставив читать эту повесть?

Упрек жизни? Здесь его нет. Сатира на уездное общество? И это отсутствует. Так что же? Гоголь не дает пояснения ни к одному из наших вопросов. Он устраняется из повествования и оставляет нас наедине со своим шедевром.

«Коляска» — шедевр юмора Гоголя, феномен юмора Гоголя. И если мы хотим понять природу этого юмора, хоть как-то приблизиться к нему, нам есть резон вновь перечитать его повесть. «Коляска» повесть «провинциальная» — и по своему положению среди других повестей Гоголя (она находится на отшибе от них), и по географической принадлежности места действия, и оттого, что идея ее так же приглушена, затенена, незаметна, как и сама провинциальная жизнь.

Меж тем из этой «глуши» есть выход в большой мир Гоголя. Эхо «Коляски» отдается как назад — к Гоголю «Вечеров», так и вперед — к. Гоголю «Мертвых душ». Она соединяет раннего Гоголя, беспечно веселого Гоголя с Гоголем, становящимся (и уже ставшим) зрелым гением.

2

На старости лет Лев Толстой записал в своем дневнике о Гоголе: «Лучшее произведение его таланта — «Коляска». Тут же Толстой добавил: «Лучшее произведение его сердца — некоторые из писем». Толстой в те времена перечиты-

вал «Выбранные места из переписки с друзьями». Говоря о таланте, он имел в виду художественный талант, талант поэта, тогда как в «Выбранных местах...», как он считал, выступает иной талант Гоголя — талант человека, талант сердца.

«М*а*стерская шутка» — так назвал «Коляску» Белинский.

Белинский и Толстой сходятся в одном: «Коляска» творение *мастера;* мастер, поэт берут в ней верх надо всем. Вероятно, и Пушкин, печатая повесть в первом номере «Современника», отдавал должное этой стороне дела.

Когда читаешь «Коляску» в окружении других статей «Современника» и, в том числе, по соседству с прозой самого Пушкина — с его «Путешествием в Арзрум», — ясно видишь, что все остальное, как оно ни хорошо, все же записки, штрихи к прозе, абрис прозы, а повесть Гоголя — чистая проза в чистом виде.

Что делает ее такой? Беспечность в выборе слов и в выборе тона? Свобода в отношении того, как писать и что писать? Или удовольствие живописания, счастье живописания, которое переживает автор и которое передается читателю?

«Коляска» создана Гоголем в полдневный час его жизни. *Все* в те минуты *удавалось* ему. Брался ли он за повесть — выходила повесть, начинал ли поэму — шла и поэма. А дав Пушкину обещание, что «духом будет комедия из пяти актов» (был бы сюжет), выдал в свет комедию, потратив на нее лишь месяц. То был «Ревизор».

За короткое время Гоголь написал и издал «Миргород» и «Арабески», затем начал «Мертвые души», сочинил пьесу. И — как бы между делом — создал «Коляску» и «Нос». «Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны... Я совершу», — писал он в обращении к своему гению (1834). Менее чем в два года Гоголь это обещание выполнил.

Его творчество в 1834—1835 гг. напоминает полет. Сильные взмахи крыльев поднимают его выше и выше. В какой-то точке гений Гоголя достигает той высоты, в какой

не надо более набирать высоту, а можно свободно парить.

Так парит в «Коляске» его смех. Смех Гоголя здесь как бы уравновешивается с природой. Он не ропщет на нее, не перечит, не взыскует. Он просто гуляет в поднебесье.

«Я же тебя умоляю еще раз, — писал Гоголь М. А. Максимовичу 27 июня 1834 года, — беречь свое здоровье; а это сбережение здоровья состоит в следующем секрете: быть как можно спокойным, стараться беситься и веселиться, сколько можно, до упаду, хотя бывает и не всегда весело, и помнить мудрое правило, что все на свете трын-трава и..... ....».

Пусть простит нас читатель, но последние строки этого отрывка непечатны, и мы ставим отточия там, где ставят их издатели.

«Коляска», быть может, единственное сочинение Гоголя, где смех не выпадает в горечь, где нет осадка смеха. Смех тут шалит, играет, как играет в аллеях парка Чертокуцких легкий ветерок, навевая прохладу и свежесть. «Солнце, вступивши на полдень, жарило всею силою лучей, — читаем мы в повести, — но под густыми темными аллеями гулять было прохладно, и цветы, пригретые солнцем, утрояли свой запах».

Полнота этого полдня, в котором есть даже какой-то избыток («цветы *утрояли* свой запах»), уравновешивает неполноту картины в начале «Коляски», где описывается городок Б. и его обитатели. Обитателей этих, впрочем, немного. То свиньи-«французы», купающиеся в «ваннах» грязи, одинокий петух, переступающий через дорогу, баба в красном платке на рыночной площади да два приказчика, играющих на той площади в свайку.

Где-то «за кадром» проходят еще несколько персонажей: городничий, который спит от обеда до вечера и от вечера до обеда, судья, живущий в одном доме с какой-то диаконицею, портной, дом которого высунулся углом на площадь, и два-три местных помещика, полубрички или полутележки которых изредка тарабанят по мостовой городка Б.

Что касается запаха, цвета и вкуса этой жизни, то все в ней как-то ущербно. Низкие домики, которые на юге России обычно выглядят весело и побелены белой краской, здесь смотрят «до невероятности кисло». У рыночной площади «печальный вид». На ней в лавках можно увидеть «связку баранков», «пуд мыла», «горький миндаль» и «дробь для стреляния». Дощатый забор городничий выкрасил «под цвет грязи», тут же стоит «каменное строение о двух окнах», которое возводится уже пятнадцать лет и так и не возведено до конца. Его городничий начал строить еще во времена своей молодости.

Садиков при домах нет — их «для лучшего вида» велел вырубить тот же городничий.

Вводя себя самого в текст под именем «проезжающего», Гоголь пишет: «Невозможно выразить, что делается... на сердце: тоска такая, как будто или проигрался, или отпустил некстати какую-нибудь глупость».

Похоже, что эти слова имеют прямое отношение к сюжету повести. Ибо глупость и игра здесь как бы соревнуются друг с другом. Игра мешается с глупостью, меняется местами с глупостью.

3

Начало «Коляски» напоминает финал «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Тот же уездный городок, тот же фон, то же настроение. И там проезжающий, в котором нетрудно угадать Гоголя, спешит погонять лошадей.

Но в повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче тоска венчает дело, здесь она завязка действия, точнее, бездействия, так как в городке ничего не происходит. Хотя первая фраза «Коляски» обещает нам нечто неординарное: «Городок Б. *очень повеселел,* когда в нем начал стоять *** кавалерийский полк».

Прибытие полка, а также квартиры бригадного генерала должны перевернуть жизнь городка Б.

«Улицы запестрели, оживились, — пишет Гоголь. — Деревянный плетень между домами был весь усеян висевшими на солнце солдатскими фуражками». Всюду появились... усы. «Усы... были видны во всех местах. Соберутся ли на рынке с ковшиками мещанки, из-за плеч их... выглядывают усы. На лобном месте солдат с усами...»

Многочисленные усы как бы восполняют пустоту картины. Существовавшие на ней бреши заполняются усами. Усы Чертокуцкого, «черные огромные усы» денщика генерала, усы самого генерала — все это создает ощущение многолюдства и движущейся жизни, которой так не хватало городку Б.

«Общество сделалось еще многолюднее и занимательнее», — сообщает автор. Сами домики смотрели уже не на свиней и не на петуха, а на «проходящего мимо ловкого, статного офицера с султаном на голове».

Впрочем, мы замечаем, что петух и молодой офицер недалеко отстоят друг от друга. И у того и у другого, что называется, петушиные намерения, да и султан на голове очень похож на гребень, к тому же ирония Гоголя насчет военных слышна и в сравнении свиней, этих «дородных животных», с французами, ибо события 1812 года еще свежи в памяти и француз для жителей городка не просто француз, а военный.

Высшие офицеры ***ского полка, кстати, тоже весьма дородны. Про майора говорится: «довольно толстый майор», «тучный майор», про генерала: «генерал был дюж и тучен».

Цель «Коляски» (если у нее есть цель) — осмеять военный сюжет и преувеличения этого сюжета. Вот почему Гоголь вводит в городок Б. войско. Вот почему обещает нам нечто «чрезвычайное», «значительное», «замечательное» и «огромное», которое оказывается не чем иным, как обедом у генерала. К обеду этому делаются невиданные приготовления. Для кухни генерала был забран «весь рынок». Несчастный судья с диаконицею вынуждены были питаться лепешками из гречневой муки и крахмальным киселем, ибо все

припасы из лавок исчезли. «Всю ночь» четыре солдата, приданные в помощь повару, стучали на кухне ножами, трудясь над «фрикасеями и жалеями». Стук их ножей был слышен у городской заставы.

Все это напоминает экспозицию битвы, когда в ночной тишине идет перегруппировка частей, полки занимают свои позиции, а артиллерия располагается на высотах. Потом эта артиллерия выстроится на столе у генерала: «Бездна бутылок, длинных с лафитом, короткошейных с мадерою... Горлышки бутылок смотрят в потолок, как жерла пушек».

Обед, переходящий в осмотр генеральской кобылы, а затем в вист, а затем в ужин, затем в *нашествие* генерала и господ офицеров на имение Чертокуцких — таков батальный сюжет «Коляски».

Как и во всякой интриге с участием военных, в историю должна быть замешана женщина. Несколько существ женского рода являются в повести. Это коляска, кобыла генерала Аграфена Ивановна и жена Чертокуцкого, которую он зовет «моньмуня». Диаконица, баба в красном платке на площади и мещанки с ковшиками — не в счет.

Речь о коляске заходит именно во время знакомства с Аграфеной Ивановной, когда генерал и его гости с «приятной тяжестью в желудках» выходят на крыльцо и закуривают трубки.

«Лошадь, пуф, пуф, — говорит генерал, выпуская дым, — очень порядочная!»

И перед нами предстает гнедая кобыла, «крепкая и дикая, как южная красавица». Она так мощна, что, поднявши голову, отрывает от земли и держащего ее под уздцы солдата «вместе с его усами». «Сам полковник, — читаем мы, — сошедши с крыльца, взял Аграфену Ивановну за морду. Сам майор потрепал Аграфену Ивановну по ноге...

Чертокуцкий сошел с крыльца и зашел ей взад».

Надо сказать, что в присутствии Аграфены Ивановны господа офицеры ведут себя довольно развязно. «У генерала, полковника и даже майора мундиры были вовсе рас-

стегнуты, так что видны были слегка благородные подтяжки из шелковой материи, но господа офицеры, сохраняя должное уважение, пребыли с застегнутыми, включая трех последних пуговиц».

Коляска возникает в разговоре как добавление к гнедой кобыле, как некая соперница южной красавицы, которой хвастается генерал. Чертокуцкому нужно тоже чем-то похвастаться, что-то подобное поставить на карту чести. И он ставит коляску. Тем более, как мы узнаем от него, он эту коляску *выиграл* у приятеля.

«У меня, ваше превосходительство, — выкладывает он свой козырь, — есть *чрезвычайная* коляска, настоящей венской работы».

И, чтоб окончательно победить генерала и наверняка завлечь его к себе в усадьбу, бросает еще один козырь: «Там, ваше превосходительство, познакомитесь с хозяйкой дома».

«Мне очень приятно», — сказал генерал, поглаживая усы.

Чертокуцкий не зря упоминает о своей хорошенькой жене. Он давно славился победами по этой части. Еще в бытность свою офицером, когда его полк, как пишет Гоголь, *кочевал по балам и собраниям,* он снискал «славу» (слово тоже военное) среди девиц Тамбовской и Симбирской губерний. Его служба в полку, правда, закончилась «неприятной историей», то ли он дал кому-то оплеуху, то ли ему дали ее (не могу вспомнить, уточняет автор), но Чертокуцкого попросили выйти в отставку.

Тут-то он и бросил свои военные таланты на женитьбу. Жену он добыл, а с нею двести душ крестьян и несколько тысяч капиталу. «Капитал был тотчас употреблен на шестерку... отличных лошадей, вызолоченные замки к дверям, ручную обезьяну для дома и француза дворецкого. Двести же душ вместе с двумястами его собственными были заложены в ломбард, для каких-то коммерческих оборотов».

4

Как ни прозрачны нынешние занятия Чертокуцкого — он играет в карты, ездит по ярмаркам, шумит на выборах — на нем по-прежнему не штатский сертук, а фрак «с высокой талией на манер военного мундира». Усы он носит, как и шпоры, чтоб дворяне не подумали, что он служит в пехоте, которую он, как все кавалеристы, причисляющие себя к элите армии, — называет презрительно то «пехтурой», то «пехонтарией».

Герой «Коляски» — один из главных аристократов Б. и в то же время «из числа видных и значительных офицеров». К тому же его зовут Пифагор Пифагорович, что должно намекать на его большой ум, т. к. Пифагор Пифагорович это как бы Пифагор в квадрате.

Чертокуцкий у Гоголя носил в первых вариантах фамилии Кропотов, Крапушин. Фамилии эти имели причастность к его основному занятию — к игре в карты и к жульничеству в игре. Крап дело шулеров, а Чертокуцкий почти шулер, хотя и непреднамеренный. За вистом у генерала он беспрерывно играет, но играет как-то шутя: вместо дамы сбрасывает валета, отрывается от карт и вмешивается невпопад в разговор, а по окончании игры обнаруживает, что как будто «выиграл много, но руками не взял ничего».

Чертокуцкий шут в игре, фат в игре. Он *играет впустую.* Так же — играя невсерьез — он приглашает генерала к себе в гости, так же шутя забывает о своем приглашении. Чертокуцкий не что иное, как черт куцый, т. е. черт, которому оттяпали часть хвоста. Вранье Чертокуцкого ни для кого не опасно, недаром повесть заканчивается *ничем:* генерал увидел Чертокуцкого в коляске, задернул его обратно кожей, повернулся и уехал. Что, собственно, произошло? Прокатились офицеры в теплый летний день по проселочной дороге, посмотрели коляску, посмеялись беспамятству похмелья и отбыли. Анекдот.

«Шутка, от которой становится больно, уже не шутка», —

сказал Сервантес. В «шутке» Гоголя нет боли, смех здесь беззлобен, простодушен. Он щедр и милосерден.

Конечно, «Коляска» отчасти пародия на военные действия и на военных. Нагнетание эпитетов «чрезвычайный», «значительный», «огромный», кажется, подготавливает в начале повести нечто такое, чему равного, может быть, не было никогда. Вроде той истории, о которой рассказывает на ужине у генерала один помещик, участвовавший в кампании 1812 года. Он поведал о «такой баталии, какой никогда не было, и потом, совершенно неизвестно по каким причинам, взял пробку из графина и воткнул ее в пирожное».

События 1812 года возникают в повести не без умысла. Тогда действительно была война, а сейчас что? Вместо чрезвычайных событий на поле боя — чрезвычайный обед. Вместо смотра войска — смотр, данный гнедой кобыле. Вместо конной атаки на неприятеля — наезд (и опять-таки *ради обеда*) — на имение Чертокуцких.

Само это нашествие напоминает выезд барской семьи с детишками, а не маневр кавалерии в военной обстановке. «Впереди ехала легонькая *колясочка,* — пишет Гоголь, — в ней сидел генерал с толстыми блеставшими на солнце эполетами и рядом с ним полковник. За ней следовала другая, четвероместная; в ней сидели майор с генеральским адъютантом и еще с двумя насупротив сидевшими офицерами; за коляской следовали... дрожки... за дрожками четвероместный бонвояж, в котором сидели четыре офицера и пятый *на руках,* за бонвояжем рисовались три офицера на прекрасных гнедых лошадях в темных яблоках».

Генерал со своими толстыми эполетами и сам будучи дюж и тучен помещается вместе с полковником, который тоже, надо думать, не тонок, в одной колясочке. Офицер сидит у своих собратьев на руках, как сидят на руках у матери или мамки малые дети. И все это более похоже на детскую игру, чем на войну. Хотя Гоголь подробно, как в военной реляции, перечисляет количество «наступающих» и их иерархическое расположение.

Про коляску, которую он сватает генералу, Чертокуцкий говорит: «...а когда вы сядете в нее, то просто как бы, с позволения вашего превосходительства, *нянька вас в люльке качала!»*

Чертокуцкий как бы предсказывает ту картину, которую увидит в конце повести читатель.

Да и сам он (т. е. Чертокуцкий) похож на дитя, которое, как «теленок», ищет сосцов своей матери. Таков он в сцене пробуждения. Жена будит его, называя его ласково «пульпультик» (тоже вполне детское прозвище), а он мычит и тянется поцеловать ее в шейку.

Смех Гоголя проникает даже в святая святых — спальню Чертокуцких. Мы видим, как возвращается домой пьяный Пифагор Пифагорович, у которого в усах торчат репьи (подхватил, кланяясь от выпитого вина по дороге), как падает без слов на постель, тревожа свою спавшую подругу. Та лежит «прелестнейшим образом в белом, как снег, спальном платье». Пробужденная падением мужа, она потягивается, поднявши ресницы, три раза зажмуривается (как и положено хорошеньким женщинам) и «с полусердитою улыбкою» обращает к Чертокуцкому свой взгляд. Но, увидев, что тот на этот раз «решительно не хочет оказать... никакой ласки», поворачивается на другой бок и засыпает.

Гоголь приводит читателя в альков, как приводит он его — вместе с героями повести — в экипажный сарай, где стоит коляска. Некоторая двусмысленность есть в этих сопоставлениях: кобыла — коляска — жена Чертокуцкого, но это двусмысленность веселая, не обидная. Мы вспоминаем, что в самом начале повести на мостовой Б. появляется гнедая кобыла с жеребенком — на ней едет какой-то помещик. Затем на сцену ступает гнедая Аграфена Ивановна, затем гнедые лошади, на которых красуются господа офицеры. Да и о коляске говорится так, как о супружеской постели: «Очень, очень покойна; подушки, рессоры, это все... как на картинке».

Генерал на эти рассказы Чертокуцкого о коляске отвечает: «Очень хорошо».

А позже мы узнаем, что один штаб-ротмистр, в гостиной у генерала расположившись совершенно как в коляске, «подложивши себе под бок подушку», рассказывает в кружке собравшихся возле него штатских и военных «довольно свободно и плавно» свои любовные приключения.

Смех Гоголя летает по этим подробностям, перелетает с предмета на предмет, не нанося, кажется, урона этому предмету, а лишь слегка придавая ему иной отсвет.

О той же Аграфене Ивановне мы слышим такой диалог.

«Очень, очень хорошая!» — сказал Чертокуцкий: «статистая лошадь!»

«Шаг у нее хорош», — согласился генерал, — «только... черт его знает... этот фершел дал ей каких-то пилюль, и вот уже два дня все чихает».

«Ах, я лошадь!» — вскрикивает Чертокуцкий, узнав, что гости уже на дворе, а обед, на который он их пригласил, не готов. Если лошадь зовут человеческим именем, то почему бы человеку не назвать себя лошадью.

6

У Гоголя есть обычай: он предметам неодушевленным, а иногда и одушевленным, но не принадлежащим к человеческому сословию, дает человеческие имена. Так пирог у него может быть назван «городничим», а нос «фельдмаршалом». В «Игроках» колода карт именуется Аделаидой Ивановной.

Все смешно в «Коляске». И солдат, который так смотрит на господ, как будто «хочет вскочить в них». И эта Аграфена Ивановна. И «пуф, пуф, пу, пу, пу, пу... у... ф», которое растягивается на целую строку и которое есть все, что может сказать генерал. Смешон городничий, который пьет на ночь какой-то декокт, заправленный сухим крыжовником. Смешна отстегнутая пуговица у господ офицеров и гости генерала, которых после ужина слуги берут «в охапку» (как маленьких детей) и развозят по домам. Смешон «солитер», с которым

Чертокуцкий сравнивает длину своего чубука и которого, как и вышеупомянутую пуговицу, цензура, конечно, вымарала.

Цензура нашла эти выражения «неприличными» и косвенно позорящими офицерство.

Все это сбивалось бы на сатиру и на мораль, а также на неполноту идеи (потому что сатира эта — неполная идея), если б не было в «Коляске» летнего полдня, шелеста листвы и тени, прекрасного утра, описанного Гоголем, — утра, когда встает из постели жена Чертокуцкого и, умывшись свежею, как она сама, водой, выходит в парк, чтобы полюбоваться виднеющейся вдали дорогою. Смех как бы обрывается на это мгновенье, умолкает в полдневном безмолвии и отдается, как и глаз автора, созерцанию.

7

Это мгновенье чрезвычайно значительно в повести. Не столь ложно «значительно», как все остальные «значительно» в тексте, а в подлинном смысле чрезвычайно для понимания феномена «Коляски».

«Безлюдная пустынность» дороги, которую видит хорошенькая и томная жена Чертокуцкого, не обещает ей ничего дурного. Ничего ужасного и пугающего, что связывается обычно у Гоголя с понятием «пустыни», не ожидает ее. Оно просто не может случиться в *такое утро.*

Утро это так же полно сил и свежести, как и сама хозяйка.

В «Старосветских помещиках» пустота сада, по которому гуляет одинокий Афанасий Иванович и где он слышит голос Пульхерии Ивановны, призывающей его, навевает на автора «страшную сердечную пустыню». Это происходит в разгаре дня. Но то же испытывает глубокой ночью Акакий Акакиевич в «Шинели», когда после пирушки у приятеля выходит на улицу и ступает на «бесконечную» петербургскую площадь. Она глядит на него «страшною пустынею».

Пустота для Гоголя равна угасанию или предвестию уга-

сания, неполноте жизни и исчерпанности ее. Акакий Акакиевич после встречи с «пустынею» лишается шинели и умирает в бреду. Гибнет и Афанасий Иванович, а его усадьба «разваливается вовсе». Пустота сеет разрушение, она — сама смерть, которая пугает даже среди бела дня человека.

В «Коляске» полнота и избыток жизни выталкивают пустоту, уничтожают пустоту. Она заполняется играющими красками, играющим светом солнца в просветах деревьев, играющей кровью в молодом теле.

Жизнь играет в хорошенькой жене Чертокуцкого, жизнь играет в анекдоте, который приключился с Чертокуцким, в обеде у генерала, в красавице лошади, которая «вздрагивает» всею кожею и пугается людей. «Она *грянула* копытами о деревянное крыльцо, — пишет Гоголь, — и остановилась». И этот усиленный звук — звук, равный удару грома, эхом отдается в полноте дня.

«Бездна бутылок... прекрасный летний день, окна, открытые напролет, тарелки со льдом на столе, отстегнутая последняя пуговица у господ офицеров, растрепанная манишка у владетелей укладистого фрака, перекрестный разговор, покрываемый генеральским голосом и заливаемый шампанским, — все отвечало одно другому». Так описан обед. Если судья с диаконицею сидят на голодном пайке, то здесь едят вдоволь. Стол ломится от стерляди, спаржи, дроф, перепелок, грибов, осетрины. Все это как будто говорит об обжорстве, о неумеренности аппетитов собравшихся у генерала помещиков и офицеров и, вместе с тем, об избытке, об изобилии, которые есть антитеза пустоте. Все отвечает полноте момента — и окна, открытые *напролет,* и разговор, *заливаемый* шампанским, и *прекрасный* летний день.

Гоголь не скупится на превосходные степени — пустоте существования он предпочитает не только полную жизнь, но и жизнь переполненную, переливающуюся через края. Даже генеральский голос, который покрывает в сцене обеда разговор, не просто голос, а «значительный бас». И в нем дает о себе знать тот же избыток.

Чем заполняется пустота городка Б.? Веселостью. Смехом Гоголя. «Городок... повеселел» — городок ожил. В нем поселился гоголевский смех и преувеличения этого смеха.

Герой повести Гоголя — преувеличение. Веселое преувеличение, которое есть ответ юмора Гоголя на недостаточную жизнь. Если в жизни чего-то недостает, то надо додать ей смехом. Надо оживить ее, воскресить ее в веселии.

В самом конце «Коляски» разочарованный генерал и офицеры всячески клянут коляску Чертокуцкого и дают ей уничижительные оценки.

«Ну ничего особенного», — сказал генерал; «коляска самая обыкновенная».

«Самая неказистая», — сказал полковник: «совершенно нет ничего хорошего».

«Мне кажется, ваше превосходительство, она совсем не стоит четырех тысяч», — сказал один из молодых офицеров...

«Какое четырех тысяч! она и двух не стоит. Просто ничего нет...»

Кажется, это оценка не только коляски, но и самого никудышного сюжета. Ожидалось приключение, приключения не случилось. Генерал и офицеры не только разочаровались в коляске, но они не увидели ни хозяина, ни хозяйки. Впрочем, хозяина они увидели — он сидел в коляске «согнувшийся необыкновенным образом», — но Чертокуцкий не представлял для них интереса. А его хорошенькая жена, которая своим видом и приятностью могла бы восполнить потерянное ими время, наверное, спряталась от стыда.

«Признаюсь, это шутка», — сказал полковник, смеясь.

Полковник еще смеется, а офицеры помалкивают. Генерал же — еще до встречи с коляской — выражает неудовольствие: «Фить... Черт».

«Черт» в сочетании с «фить» не страшен. Это опять-таки какой-то смешной черт, это черт в ночной сорочке с наброшенным поверх ее халатом — т. е. еще более разоблаченный (раздетый догола) Черто-куцкий.

«Разве внутри есть что-нибудь особенное...» — говорит с

надеждой генерал, прося кучера Чертокуцкого отстегнуть фартук коляски. Он хочет хотя бы чем-нибудь вознаградить себя за глупый визит.

Но и «внутри», как мы уже знаем, не оказывается «ничего особенного». Повторяя слова генерала, мы можем сказать: «просто ничего нет».

Смех Гоголя обрывается на этой легкой ноте безответственности конца. Казалось, за всем этим должно последовать продолжение. Какая-нибудь аффектация со стороны генерала или авторская ремарка, резюмирующая эту смешную историю.

Но Гоголь ставит точку.

«В пафосе Гоголя, и в самых капризных причудах его юмора, — писал Аполлон Григорьев, — вы чувствуете всегда живое чутье жизни, любовь к жизни». Это абсолютно верно в отношении «Коляски». Повесть без сюжета, без смысла обретает смысл в самом художестве, в волшебстве искусства, в веселящемся «до упаду» взгляде на жизнь.

В смехе Гоголя в «Коляске» нет слез. Разве что слезы радости оттого, что мы живы и что жизнь *играет* в нас.

1982

ОБМАНУТЫЙ ХЛЕСТАКОВ

Гоголь писал в «Театральном разъезде» о «Ревизоре»: *человеческое слышится везде.* У Гоголя не было «свиных рыл», были люди, свиные рыла — это видение покосившегося воображения городничего. Когда он в конце пьесы оглядывается, ища поддержки, то видит не лица, а личины, надетые на них Хлестаковым: Земляника — «свинья в ермолке», Ляпкин-Тяпкин — «моветон», почтмейстер — «департаментский сторож», а не почтмейстер. Но ведь и Хлестаков, создавший их такими, не ревизор, он тряпка, сосулька, «вошь», как говорит о нем городничий в первой редакции. Он мальчишка, а не «генерал», «дьявол», «особа» — тот, за кого его здесь приняли.

События «Ревизора» — звездный час Хлестакова, минута его воплощения. У Гоголя он все время спешит, лихорадочно торопит часовую стрелку. «Я вдруг», «я сейчас», «я мигом», «я сию же минуту о т д а м», — говорит он чиновникам. Занимая деньги, он занимает их не на неопределенный срок, а на полчаса, до завтра, до вечера. Жизнь Хлестакова укладывается в эти деления времени. Она стиснута мигом и в миг должна развернуться, расцвесть, дойти до вершины и уничтожиться. *Миг* Хлестакова в «Ревизоре» — это миг полного осуществления его гения, если можно признать, что в Хлестакове есть гений.

Гоголь пишет об «обрезанных» желаниях своего героя — тому все время хочется взлететь, подняться над обыденностью. В часы шатаний по Невскому, праздного прогуливания службы (вспомните прогулки Поприщина) Хлестаков мечтает оказаться за цельными окнами бельэтажей, ибо сам он живет в четвертом этаже. Комплекс гоголевского человека — четвертый этаж. В четвертом этаже живут Поприщин, Чартков из «Портрета», художник Пискарев, Акакий Ака-

киевич. Они взбираются туда по лестницам, облитым помоями и со следами собак и кошек. Четвертый этаж — это чердак, дыра, гнездо, где обитают «обитатели». Спуститься с него — значит для них подняться, возвыситься, стать *кем-то.*

И вот уже Поприщин режет на куски вицмундир и кроит из него мантию короля. Вот он «инкогнито» (!) прогуливается по столице и весело поглядывает на проезжающего мимо императора: что ж, мы теперь на одной ноге, ты Николай II, а я Фердинанд VIII. Вот нос майора Ковалева появляется в Казанском соборе в генеральском воротнике. Вот нищий Пискарев вальсирует в снах с лучшими красавицами Петербурга, а за Калинкиным мостом вырастает привидение с усами, огромного росту — и все узнают в нем переписчика бумаг Башмачкина.

И пусть Поприщин отправляется в сумасшедший дом, а Акакий Акакиевич на тот свет, пусть нос Ковалева благополучно возвращается к нему с прыщом, как и б ы л , — воплощение состоялось, минута пережита, как ни потрясающ ее *обман.*

Обман Хлестакова не его вина, это кривой выход его сил, это гипербола, которой он вознаграждает себя за ничтожную цену обыкновенного «жребия». Хлестаков — генерал, Хлестаков — главнокомандующий, Хлестаков — гроза Государственного совета — не плут на вершине своего успеха, а человек, которому можно сочувствовать.

Таким и играет его Олег Басилашвили в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького.

Он внутренне преодолевает искус играть плута, потому что играется, потому что Хлестаков как будто и плутует на деле, но Хлестаков-мальчишка, Хлестаков-дитя выскакивает из него, из его дежурных улыбок, шарканий ножкой, рисовки.

Хлестаков в спектакле в железных клещах Осипа. Осип выплывает из-за его спины как фигура первой величины, как сила, которая руководит Хлестаковым, вертит им и всем,

чем вертит тот в свою очередь. Городу кажется, что он дурачит «ревизора», но дурачит их всех Осип, он торжествует в финале, а не Хлестаков. А пока они с городом перебрасывают Ивана Александровича с рук на руки, как делают это чиновники, когда возвращаются после сытного «лабардана» в дом городничего.

У Гоголя нет этой сцены, она придумана, но придумана хлестко, и идет она под текст гоголевский. В пьесе текст произносится в доме, Товстоногов вынес его из стен. Он поместил всю честную компанию в дрожки, которые, качаясь и колыхаясь, скачут в зал. Красные лица, объятия, типично русская картина. Все фамильярно сбились в кучу, все «свои», и «ревизор» уже свой, не страшный. Хлестаков не сидит, он лежит у чиновников на коленях, и один из них поддерживает его ноги, другой голову. Они качают и баюкают его, как младенца, и подкладывают ему под голову подушку, ибо голова Хлестакова не держится: он пьян.

Изредка Хлестаков приподымается, осматривает нас осоловевшими глазами, что-то говорит, машет платочком. На запятках покачиваются двое квартальных, Лука Лукич Хлопов бренчит на гитаре, и все поют, и по залу прокатывается смех, который холодит сердце.

Тройка! Это тройка выехала на сцену, материализовалась, выскочила из пьесы. Вот она, вот кто едет в ней. Голова Хлестакова совсем падает, и тогда, чтобы взбодрить его, сидящие в дрожках переворачивают Ивана Александровича, и его голова оказывается там, где были ноги, а ноги там, где голова. Квартальные на запятках покачиваются все резвее, дрожки набирают ход, а песня уже не песня, а крик, он бьет нас по лицу как порывы ветра, и вдруг весь этот страшный символ начинает погружаться под сцену. Свет гаснет и тут же вспыхивает вновь. И перед стеной занавеса, прямо на нас, мелко работая ножками, бежит запыхавшийся, мокрый, несчастный Петр Иванович Бобчинский. Все лопается и трещит на нем, он сбрасывает с себя сюртук, он протягивает руки, умоляя попридержать ход, но дрожки уже

далеко, и он бежит и бежит за ними, подгоняемый комически-зловещей музыкой.

О спектакле Товстоногова уже много написано. Пишут, что главный герой его страх (так считает и сам режиссер), что черная кукла мистического «ревизора», которая висит над сценой и то и дело выхватывается светом прожектора, а иногда сходит на землю, дублируя Хлестакова, и есть удача, гвоздь всего. Это черный страх в черном небе, который спускается наконец оттуда под руку с жандармом.

Я так не думаю. Черная кукла показалась мне довеском к спектаклю. То, что происходило на сцене, то, что игралось, пелось и танцевалось, представлялось актерами, было гораздо страшней. Страшен был не ужас, изображаемый городничим, не эти подмены Хлестакова куклой, а соскакивание смеха в слезы, выпадание его в плач, позор и печаль человеческого.

Не сатиру я видел на сцене, а «смех, родившийся от любви», смех над «братом моим», который и в искаженности мечтаний своих все-таки мой брат. Помните гоголевские слова о Башмачкине: «Это брат твой»?

Я видел это в Хлопове (Н. Трофимов), в Шпекине (М. Волков), в Добчинском (Г. Штиль) и Бобчинском (М. Данилов), в Гибнере (И. Пальм) и городничем (К. Лавров), и даже в Осипе, когда он гладит Хлестакова по голове и говорит ему, как дядька дитяти: «Ей-богу, поедем».

Правда, этот жест цинический, жест насмешки, но и Осипу делается жаль своего барина, а с ним и себя.

Осипа играет С. Юрский. Осип — мужик, но мужик, уже переродившийся в Петербурге, мужик-лакей, а для лакея, как говорил Вяземский, нет великого человека. Для него есть только хозяин. С первого появления Осипа в спектакле мы чувствуем, что он не тень Хлестакова, а нечто большее, чем тень. Кровать, на которой валяется Осип, выдвинута на острие сцены, в первый ряд зала. Осип потягивается на ней, перевертывается, мучается ленью. С. Юрский играет не просто лень, а разврат и мизантропию лени, и, когда он повора-

чивается в зал и говорит: «кажись, теперь... весь свет съел бы», мы верим: съел бы, если б мог. Он всех нас слопал бы, дай ему волю.

Осип — Юрский и внешне не похож на других Осипов. Он в пенсне, в жилетке, на одной руке у него белая перчатка. Подобрал где-то на улице или стянул у барина? Но он значителен в этом наряде, его позы, когда он разговаривает с трактирным слугой или с городничим, напоминают Федотовского «свежего кавалера». Осип рычит, как мужик, но рычит с прононсом. Лень, которая разлилась в нем, как ртуть, не мешает ему легко спрыгивать с кровати, когда появляется хозяин. Он плут-профессионал и, как плут, умеет менять маски, но выражение его лица просматривается из-за них. Оно определяется одним чувством: неполноценность. Осип казнится своим передразниванием, корежится от него. Он с ненавистью смотрит на трактирного слугу, который делается свидетелем его холопства. Осмелев, он входит в раж и начинает хватать что попало и забирает у купцов даже «веревочку». «Веревочка» — не только факт хозяйственности Осипа, это край свободы, которую он на миг почувствовал.

Все в миге, все живут мигом. И музыка в спектакле (С. Слонимский) какая-то скачущая, нервно-подпрыгивающая, как прыжки Хлестакова и скачки Осипа. Вихрь, врывающийся в городок с приездом ревизора, реализован в смещении плоскостей стен, в яростном беге Бобчинского, в карусели, которую устраивают на сцене Хлестаков и Марья Антоновна. Статичный разрез дома городничего (он неизменен, вечен, он — единственная декорация пьесы) начинает ходить ходуном, некий сквозняк проносится по нему. Похотливый бег Хлестакова за аппетитной дочкой превращается в пародийную схему движения, которое никуда не ведет, которое кружится в одном кругу и заканчивается ничем — пустяшным поцелуем.

И все время где-то за домом заливается колокольчик. Он резонирует со звоном шпор городничего, он перебивается

бравурной фортепьянной пьеской, которую наигрывает Хлестаков в присутствии почтительно выслушивающей свиты. Брови у Ляпкина-Тяпкина (В. Медведев) поднимаются, он делает задумчивое лицо, он слушает Баха, а не Хлестакова.

Даже квартальные принимают участие в этом ритмическом решении спектакля. В первом явлении они сонно приклеены к колоннам, их позы унылы, склоненные головы дремлют. Но вот раздается словечко «инкогнито», и они оживают. Команда городничего вступает в действие. Она копирует своего начальника и строевым маршем следует за ним, когда он задумчив, она рассыпается веером, когда он в гневе, и она превращается в летающих ангелов, когда он показывает наверх, где спит Хлестаков: «Тихо!»

Эти плавающие ангелы в сапогах и с сизыми носами прекрасны. Что-то жуткое есть в их парении.

Инерция движения так сильна, что измочаленный Бобчинский, уже не понимая, куда он бежит и зачем, врывается в дом городничего по следам дрожек и, не видя, что все стоят, вытянувшись перед Хлестаковым, разрубает шпалеру чиновников и сбивает с ног Ивана Александровича.

«Ревизор» в БДТ — это спектакль стихии, спектакль — организм, где все вихрь и все целое, все — мысль и капля к общей мысли. Даже голос Иннокентия Смоктуновского, который произносит здесь несколько фраз, тоже действующее лицо. Он звучит в прологе, когда читает эпиграф к пьесе, и он завершает ее тем же эпиграфом. Только теперь он не таинственен, не злорадно-насмешлив, как в начале, это смех, переходящий в рыдание по героям. В голосе Смоктуновского дрожит сострадание — нерв голоса Гоголя.

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива... Ха-ха-ха!..» — смеется он, и смех переходит в кашель, в захлебывающийся звук. Он раздается тогда, когда гроза возмездия уже грянула и все онемели в ее вспышке. У Товстоногова три немых сцены, а не одна. Первый удар грома сражает бедного смотрителя училищ. Все кидаются к нему и окаменевают. Второй — призыв к спасению. Толпа бросается врас-

сыпную. Третий — покаяние. Никто никуда не бежит. Все упали на землю, на колени, закрыв головы от гнева божия.

Но не этот финал и не раскаты грома остаются в душе, когда выходишь на набережную Фонтанки в белую ночь. Остается звон бубенцов и видение тройки — той тройки, что унесла Хлестакова. Хлестаков, покидающий город, всегда уезжал где-то за сценой. Звенел колокольчик, раздавался крик ямщика «Эй, залетные!», и он уносился, как будто его и не было.

Здесь он мчится прямо на нас.

Хлестаков-призрак. Хлестаков — «невидимая сила» стал модой толкования этого исчезновения. Был он или его не было? Черт он или человек? Сам Гоголь дал тому повод: «лицо фантасмагорическое». Но он же и сказал: Хлестаков «бы преспокойно дождался толчков и проводов со двора». Дождался бы, если б не Осип. Это тот надоумил его уезжать. Плут Осип боится расплаты, Хлестаков ничего не боится: он не мошенничает, он *живет.*

Вертлявость, ребячество, воздушность жестов О. Басилашвили к концу пьесы гаснут, как бы вязнут в недоумении, овладевающем его героем. Сначала это краткие паузы среди веселья, безумья удачи, потом окаменение с выражением вопроса и грусти на лице. Уже в момент сватовства и счастливого благословения на брак Хлестаков, только что плясавший польку и изображавший умирающую птицу в балете, вдруг, как ребенок, прижимает палец к губам. Его глаза начинают растерянно бегать. Что же это с ним? И в самом деле женитьба, новая жизнь? И ему оказали доверие, отдали руку «хорошенькой»? Неужто? Он почти уже верит, что это факт, что это с *ним* происходит и происходит не во сне. Ура! — готов он вскрикнуть, но что-то, смысла чего ему не дано постигнуть, останавливает его.

И вот последние реплики, прощание. «Прощайте, Антон Антонович!.. Очень обязан вам за гостеприимство...» И тут О. Басилашвили делает паузу и обращается к залу: «...признаюсь, от всего сердца... мне нигде не было такого хорошего

приема...» Скорбное лицо только что вертящегося мальчишки взрocло. У него даже губы дрожат. Хлестаков на пороге сознания *конца минуты.* «Нигде», — шепчет он, и мы слышим за этими словами: «и никогда». Никогда и нигде не будет ему уже такого хорошего приема.

И это говорит Хлестаков, автор письма к Тряпичкину, который час назад осмеял своих гостеприимных хозяев как последних дураков? Это он сожалеет о расставании с ними? Он, скрывающийся от них с двумя тысячами, набранными взаймы и которые он вряд ли отдаст?

Да, это одно и то же лицо. Он брал потому, что дают, потому что верил, что дают *ему,* а не кому-то другому. Не он играл, а они играли. А смеялся он над ними без злости, так, из удовольствия, ибо в том же письме Тряпичкину приписал: «а впрочем, все добрые люди». Он их за добрых людей принял! Ни больше ни меньше!

И вот Хлестаков уже в бричке. Ее кузов завален «подарками» — сахарными головами, кругами сыра, штуками полотна. Из груды штук выглядывает бутылка шампанского. На запятках во весь рост Осип. «Эй, залетные!» — и тройка трогает.

Прощайте, Иван Александрович! — машет из окна невеста. Прощайте! — машут «маменька» и «папенька». Прощайте! — отвечает им, помахивая платочком, Хлестаков. Он улыбается, радуется, подпрыгивает среди начинающей подпрыгивать поклажи. Прощайте! — раздает он в зал воздушные поцелуи.

А тройка набирает скорость, и вот уже подскакивают и валятся на Хлестакова бутафорские сахарные головы, вот уже прежнее недоумение появляется на его лице, и оно вытягивается, улыбка превращается в вопрос. Он робчее машет и по инерции раздает воздушные поцелуи.

— Ии-ех! — вскрикивает за его спиной Осип, размахивая во всю сцену бутафорским гусем. — Ии-ех!..

На лице Осипа наглая улыбка. Он в ударе. Господи, как повезло! И сыт, и пьян, и нос в табаке! Что нужно? Более

ничего. Славно повеселились, славно и доедем. А что впереди? Да ничего впереди! Зато в руке гусь, а в кармане денежки. А в бричке барин, который, если что, за все в ответе. «Эй, залетные!»

Музыка отвечает темпу скачки. Она уже стучит копытами лошадей по проселочной дороге, она торжественно-удала, она почти эпична. И только пассажир тройки, все еще механически машущий кому-то, уже не смеется и не радуется. Горькие слезы текут по щекам Хлестакова, и гримаса боли искажает его лицо.

«Эй, залетные!»

1970

ПРЫЖОК ПОДКОЛЕСИНА

Гоголевская драматургия до сих пор остается загадкой. Кажется, понят и истолкован «Ревизор», но «Женитьба», «Игроки», «Утро делового человека», «Тяжба» играются редко, а если и играются, то как фрагменты, куски, характерные сценки русского быта, в которых Гоголь предвосхитил А. Н. Островского. «Женитьба» чаще всего ставилась (и ставится) как бытовая пьеса с неуясненным замыслом, точнее, с замыслом осмеять ничтожество некоторых слоев русского общества, с демонстрацией традиционных гоголевских «типов» — не более. Кажется, нет в ней ни завязки, ни развязки, нелепый скачок Подколесина в окно — не развязка, а его разговоры со Степаном — не завязка, только язык гоголевский, текст прекрасный, но и он отнесен к характеристике «типов», а сверхидея — что? Шутка?

Но Гоголь без сверхидеи не Гоголь. Скажем даже рискованнее — Гоголь без идеального не Гоголь, ибо остается одна одежка, внешность, одна «характерность», а сам он, неуловимый, уходит от нас, как убегал он с представления своих пьес, недовольный тем, что его не поняли. И с «Женитьбою» так было. Провалилась она, не понята была публикой да и актерами, которые потом, впрочем, опомнились и нашли к ней «ключ» — стали играть «типов», смешную неудачу смешных жениха и невесты — и получилось. И публика поняла, и зааплодировала, и традиция игры выработалась, и пьеса наконец заняла *свое место* в репертуаре. Гоголь и сам сначала рассчитывал на этот смех, на осмеяние и назвал свою комедию «Женихи», как бы говоря этим названием: вот вам «типы», смейтесь, потешайтесь над ними, да и они тоже не прочь посмеяться над собою. Типы эти были

из близкой Гоголю провинции и писались почти с натуры, ибо вся эта история очень напоминала сватовство в дом Гоголей, где невест было много, а женихи так себе, завалящие. Да и длинный нос Агафьи Тихоновны, который вызывает сомнение у соискателей ее руки, остался в тексте от первоисточника — от фамильной гоголевской черты — черты портрета его родной сестры, которая как раз тогда, когда писалась комедия, выходила замуж.

Но факт этот личный и исторический я поминаю лишь потому, что все у Гоголя, как всегда, начинается с быта, с самой что ни на есть предметности и наглядности, а кончается... сверхидеею. «Женихи» превратились в «Женитьбу», и это означало не только перемену названия, но и сгущение смысла. Акцент переносился с частного понятия на понятие более общее, понятие *женитьбы,* которая не просто случай, но и некий акт в человеческой судьбе. Десять лет понадобилось Гоголю, чтобы завершить пьесу, дописать и переписать ее, вырастить ее, как любил он говорить, внутри себя. От быта, от первого реального толчка остались в ней, быть может, только нос Агафьи Тихоновны, имена женихов и некоторые реплики.

Театр на Малой Бронной уловил это общее значение пьесы Гоголя и по-своему сыграл его. Быт присутствует лишь в костюмах, в остальном — он чистая условность, он символика быта, а не его подробности. Из всего, что должно (и может) окружать героев, постановщик спектакля А. Эфрос выбрал лишь два образа: образ постоянства и образ движения. И каждый из них заключен в некую раму, каждый до времени неподвижен, хотя готов вот-вот сорваться и вступить в единоборство с другим. В первой раме — картина будущего семейного счастья избранника Агафьи Тихоновны (грубояркие кресла, шторы, попугай в клетке), во второй — неподвижная коляска с крытым верхом, в которой в конце концов должен сбежать от свадьбы Подколесин. Оба образа, обе картины как бы недописаны, в них есть антураж, обстановка, но нет лиц. Любое лицо можно вписать в этот символический

фон, и так и происходит на сцене: то Агафья Тихоновна сразу со всеми женихами нежится в первой раме, то женихи пересаживаются в коляску, понимая, что не каждому из них дано получить руку купеческой дочки. Противоборство символов тут наглядное: то на первый план стремительно выезжает картина с попугаем, то, оттесняя ее, почти вскачь несется на зрителя заключенная в такой же багет коляска.

Между этими двумя образами мечется Кочкарев (М. Козаков), который ни в коляске, ни в кресле не находит себе успокоения. Кочкарев у Гоголя — главный организатор движения, стимулятор его, на его долю приходится большая часть работы по раскручиванию того вихря и *темпа,* который вдруг начинает приобретать пьеса. Начавшись с замедленных ритмов, сонно-вязких движений Подколесина и его как бы тонущего в воде голоса (тоска, инерция), она — с появлением Кочкарева — как бы срывается с места и пускается в пляс вокруг идеи женитьбы. Тут пляска вокруг идеи, а не вокруг невесты, хотя, кажется, все дело в том, кого выберет Агафья Тихоновна, кому достанутся ее «формы», ее пуховики и флигеля.

Дело в этом и не в этом, потому что каждый является на сцену со своей мечтой: один — чтоб с помощью этих флигелей и состояния подкрепить незначительность своей фамилии (Яичница), другой — чтоб возместить недостаток в образовании (Анучкин), третий — чтоб заполнить свое одиночество (Жевакин), четвертый... впрочем, четвертый, Подколесин, является *просто так,* из нечего делать, из пустоты занятий и пустоты времяпрепровождения. Пожалуй, лишь он один возникает в доме Агафьи Тихоновны без цели, притащенный за рукав неутомимым Кочкаревым, которому лишь бы кого-то женить и на ком-то женить. А кто жених и невеста — ему все равно.

А. Эфрос своим толкованием «Женитьбы» возражает: нет, не все равно. Браки заключаются на небесах, они предрешены свыше, они — проявление любви, а не восполнение какой-то недостаточности. Поэтому его Агафья Тихоновна (О. Яков-

лева) и слезлива, и сентиментальна, и нервически-напряженна в комических ситуациях, так как и она *мечтает* — мечтает о любви, о союзе, в котором была бы любовь, и церковный хор, то и дело раздающийся за сценой, напоминает об этом. Хор этот — как и отдельно выделяющиеся в нем голоса — третий символ спектакля. Он символ согласия, обоюдожелания жить в согласии, любить искренне. С ним уже ничто соперничать не может, ибо тут итог, завершение и соединение вечное.

В свете этой трактовки «Женитьба» вырывается из бытовой оболочки фарса, комедии и поднимается на высоту трагедии. Гоголевский смех взмывает к слезам, оплакивает самого себя и участь каждого из героев, которые запутались в пустоте и вертятся в пустоте, ибо нет любви, а есть одно холостое движение. Это осознает даже Кочкарев — пустейший из пустейших, некий бес этого вихря пустоты, который вдруг замирает на мгновенье и спрашивает себя и нас: «Ну, не олух ли я? *Из чего* бьюсь, кричу, инда горло пересохло? Скажите, кто он мне, родня, что ли? И что я ему такое... Из какого же дьявола, из чего, из чего хлопочу я...»

Да не из чего, можем ответить мы ему. Не из чего ты хлопочешь, а из нечего делать, из пустоты — и в пустоту обращаются твои хлопоты, в пустоту уходят и твой жар, и твои труды.

Кочкарев в этот момент трагичен, как трагичен в одно из мгновений пьесы и Яичница, который *вдруг* из важного коллежского асессора (в переводе на воинский чин все-таки майор) превращается в несчастного носителя смешной фамилии, которую и переменить-то нельзя, разве добавить какой-то суффикс, чтоб получилось благозвучнее: «Яичницын» — да и то выходит смешнее: смахивает на «собачий сын». В эту минуту с Яичницей, как и с Кочкаревым, происходит нечто невероятное: он останавливается, отрывается глазами от своей записной книжки, куда внесены «стати» невесты и ее доходы, и обращается в зал, ища у него сочувствия. Происходит срыв смеха, он как бы спотыкается, запинается, разбивается о многоговорящую паузу.

Эта минута самосознания — катарсис в состоянии героев «Женитьбы» и один из очередных катарсисов ее общей идеи. Эта минута (я так часто повторяю это слово, потому что оно — гоголевское) — мгновение задумчивости, тишины, внутреннего вопроса (Белинский писал о Гоголе: «Его ода — вопрос»), в видении которого останавливается спешащая душа и оглядывается на самое себя. И тогда из глубины ее исторгается боль, которую не покрыть никаким смехом.

Но это «минута», повторяем мы. Потому что тут же вступает в права смех, вновь начинает вертеться колесо сватовства, и герои продолжают кружиться по кругу, исполняя им предназначенное, но мы — и они — уже знаем цену этой сутолоке и суете. Да и сам смех уже не тот, он подорван изнутри вспышками «озарения», он все гибельнее устремляется к несмешному концу. Этому способствует и то, что «минуты», нисходящие на гоголевских героев, последовательно распределены в пьесе, они следуют одна за другой, давая нам на некоторое время передышку в смехе. И возникают они, как всегда, неожиданно, невпопад, когда не готов к ним, когда настроился на комическое, на веселое, на развлечение. Кстати, в гоголевском словаре слово «развлекся» часто означает «отвлекся», задумался, воспарил в нереальности. Так воспаряют и герои «Женитьбы». То *вдруг* появляется странное выражение на лице Анучкина (Д. Дорлиак), который от души жалуется нам, что отец, не посекши его в детстве как следует, не дал ему выучиться французскому языку. И жалость проникает в наше сердце. То так же *вдруг* Подколесин (Н. Волков) из сонного байбака превращается в оживленного мальчишку и начинает подпрыгивать и хлопать руками от радости, когда говорит с Агафьей Тихоновной. Этот взрыв радости, детски-непосредственного одушевления так искренен, так чист, что на него нельзя не откликнуться. И так же радуется, скачет засидевшаяся в девках Агафья Тихоновна, потому что и она в эту минуту «дитя», и она верит в свое счастье. Улыбкой счастья светятся ее глаза, когда на сцену выбегают мальчишки в штанишках и девочки в передниках —

ее будущие дети, ее материализованная мечта. Она кидается целовать их, она обнимает их, и гладит, и плачет, и тут уж, как говорится, не до смеха.

Может быть, сильнее других уловил эту особенность текста «Женитьбы» Лев Дуров. Он играет Жевакина. Жевакин в пьесе смешнее, чем кто-либо. Он смешон во всем: в костюме, в положении своем, в непрезентабельном и затертом *виде,* в воспоминаниях о днях молодости, проведенных в Сицилии. Гоголь не скупится на комические черты в этом герое. Тут с блеском развертывается гоголевская пародийная речь, выскакивают наверх его любимые словечки, повторы, все эти «розанчики», «аматеры», мичманы Дырки. Но, между прочим, о мичмане Дырке Жевакин — Дуров вспоминает с какой-то поспешностью, с лихорадочностью даже, ибо это его сердечный отклик на несчастье Яичницы. Не поняв сначала, чт*о* это — фамилия или названье кушанья, которое отведал его партнер, он, увидев свою оплошность и обиду Яичницы, тут же бросается заглаживать ее, суетится и смешит публику н а р о ч н о , — чтоб смехом заглушить чужую боль. Он отводит зрителя от этого конфуза Яичницы, спасая того.

И здесь впервые показывается *иной* Жевакин — столь же затертый внешне, но глубоко сочувствующий ближнему, понимающий его. Движения Жевакина как будто противоречат этому, они нелепо-порывисты, глуповаты, порой даже непристойны. Вся его армейщина, точней флотщина, выходит наверх. Чего стоит один рассказ о «черномазеньких италианочках», которые сидят на эдаких балкончиках и сами из себя эдакие розанчики! Тут Дуров выступает во всем великолепии гоголевской иронии, во всем богатстве его щедрого веселья. Безумно смешно и безумно жалко этого маленького человечка с плешинкой, у которого дома вместо жены одна трубка (с ней он и появляется на сцене), а на душе — ничего, кроме воспоминаний о Сицилии. И Сицилия-то эта приобретает с игрою Дурова какой-то свой, надличный смысл, и когда собеседники Жевакина спрашивают его: «А каково там, в

Сицилии?» — мы чувствуем жуткую тоску их положения, *тоску* прозы всего происходящего. Ибо Сицилия — это сказка, это нечто поднебесное, там небо голубое, там балкончики, там розанчики и там — любовь. Притом любовь свободная, а не по выгоде, не по необходимости иметь жену, прикрыть плешинку цветком розанчика.

Л. Дуров почувствовал эту внутреннюю сердечную дрожь гоголевского смеха, эти порывы его к идеальному, к прекрасному. Играя как будто пародийно, он все время перескакивает на серьезное, на человеческое, на близкое каждому из сидящих в зале. И когда он наконец, отвергнутый, обруганный «петушьей ногой», осрамленный и выброшенный «вон», вдруг застывает на середине сцены, прекратив свои бессмысленные метания, глубокий вздох зала отвечает навернувшимся на его глаза слезам. Дольше всех бьется он за свое счастье, более всех надеется, ниже всех готов пасть, чтоб ценой падения купить любовь, но не получается, срывается и на этот раз — в семнадцатый раз, как признается он зрителю.

А что же счастливец Подколесин? Тот прыгает в зал и уносится в своей коляске. Он именно в зал прыгает, и это не «находка» режиссера, а принципиальное решение: он с нами хочет разделить участь своего бегства. Герой Гоголя *бежит* не от Агафьи Тихоновны, а от женитьбы, ибо свобода выбора — одно из условий любви. Без нее и женитьба не женитьба, она лишь акт суеты, пустоты, кружения на месте. Подколесин бежит не обратно на свой диван, а в неизвестность, ибо знаменитая «минута» им уже прожита.

Будем считать, что этот финальный прыжок героя Гоголя в *мир* — не неожиданность режиссерского решения спектакля, не случайность, а символ некой попытки нашего театра «выпрыгнуть» из реальной вероятности событий, происходящих в «Женитьбе», в их «совершенную невероятность», ибо «совершенно невероятным событием» назвал свою пьесу Гоголь.

1975

ГОГОЛЬ-КРИТИК

> Поэзия есть чистая исповедь души, а не порожденье искусства или хотенья человеческого; поэзия есть правда души.
>
> *Гоголь. О «Современнике»*

1

В суждениях Гоголя о литературе надо различать две стороны — пророческую (когда Гоголь судит о высших целях творчества и самой жизни) и практическую, когда он выступает как толкователь и критик искусства. Это суждения главы школы и духовного вождя, писателя, избравшего литературу основным делом своей жизни, и человека, для которого творчество — нечто более высшее, чем создание образов. Взгляд Гоголя-критика окидывает литературу от Гомера до Языкова, во взгляде этом нет дробности, он целен, вбирая в себя как малые, так и великие явления искусства. Нет ни одного имени в русской литературе, на которое бы не отозвался Гоголь, на которое бы так или иначе не откликнулся. Отклики эти рассыпаны в его статьях, письмах и, наконец, в сочинениях. Редко кто из гоголевских героев откажется поговорить о литературе, коснуться мимоходом то Пушкина, то Булгарина, да и сам автор не прочь объясниться с читателем, сказать и о себе, и о своей поэме или повести.

Полемика с читателем — любимая форма Гоголя-критика. Он не стесняясь теснит Гоголя-поэта и столь же легко уступает ему право голоса, когда считает, что время критики прошло и настало время поэзии. Критические пассажи Гоголя

в «Мертвых душах», например, легко мешаются с описаниями похождений Чичикова.

Спор Гоголя с читателем (и с критикой) исходит из непонимания ими его целей, его метода и просто существа его творчества. Это непонимание пришло с первыми публикациями, оно сопровождало Гоголя всю жизнь, критика Гоголя поэтому — объяснение себя, объяснение своего смеха, *объяснение и оправдание* перед читателем.

Из желания объяснить Пушкина рождается первая критическая работа Гоголя — статья «Борис Годунов. Поэма Пушкина» (1831). Из желания объяснить Брюллова — статья «Последний день Помпеи» (1834). Из желания объясниться с публикою насчет «Ревизора» — статья-пьеса «Театральный разъезд». И наконец, желание объяснения и оправдания собственного творчества порождает целую книгу — «Выбранные места из переписки с друзьями».

Гоголь-критик — человек, опирающийся прежде всего на свой опыт и на опыт русской литературы конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» он помещает статью «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», обозревая российскую словесность от Ломоносова до Лермонтова. В самом названии этой статьи чувствуется максимализм. Гоголь берется определить ни более ни менее как существо русской литературы и высказать о ней окончательные суждения. Это тоже свойство Гоголя-критика. Как и Гоголь-поэт, который стремится объять в своих сочинениях всю русскую жизнь, Гоголь-критик охватывает в этой статье все, что создала русская литература до него и при нем.

При этом он не называет литературу литературою, а дает ей имя поэзии, не различая стихи и прозу, басенный жанр и жанр комедии. Поэзия и творчество Пушкина, Грибоедова, Крылова, Державина, Фонвизина, и проза Лермонтова, и проза Карамзина... То же и в «Учебной книге словесности для русского юношества», составленной в конце жизни Гоголя. Даже о романе Гоголь пишет: «Роман, несмотря на то,

что в прозе, но может быть высоким поэтическим созданием». Для Гоголя поэзия «есть правда души», она целостна, неделима, деление на роды и виды наносит ее целостности урон. Роман — поэзия не только потому, что он поэтически построен (как «Мертвые души»), но и оттого, что несет поэтическую идею.

Тайна прозы Гоголя заключена в музыке прозы Гоголя. Музыка, музыкальная гармоническая *связь* мира стоит в центре гоголевской идеи искусства, которое само по себе объединяет, соединяет и дает разорванным явлениям жизни равновесие. «Искусство не разрушенье, — пишет он В. А. Жуковскому. — Под звуки Орфеевой арфы строились города...»

Кажется, это противоречит представлению о Гоголе как о сатирике, о певце и практике разрушения, о вечном насмешнике над людьми. Смех Гоголя в глазах публики как бы приковал его цепями к этой «теневой» стороне поэзии, стороне отрицания, стороне разоблачения. Но и само слово «разоблачение» Гоголь, кстати говоря, понимал совсем не так, как мы. Оно у него имеет изначальный смысл. В статье «О малороссийских песнях» он пишет, что песни эти разоблачают душу народа. Искусство — разоблачение души или «чистая» ее «исповедь», а искусство слова — музыка души, обнимающая в своем излиянии всего человека. Ставя в своих ранних статьях музыку выше слова, Гоголь в конце жизни пришел к мысли, что музыкальное слово, поэтическое слово, образ способны сказать о человеке больше, чем гармонические звуки музыки. Слово, по мнению Гоголя, идеально по своим возможностям, слово «есть подарок бога человеку».

Эта идеальная программа и идеальное задание искусства ничуть не отрываются Гоголем от собственного опыта, от собственного смеха. «Смех светел», — заявляет он в «Театральном разъезде», смех излетает из светлой природы человека. Смеяться человек ущербный не может. Смеяться над собой может только здоровый человек. Смеха боятся даже те, добавляет Гоголь, кто уже ничего не боится на свете,

но смехом и наслаждаются. Наслаждается им даже Хлестаков. «В глазах его выражается *наслаждение*», — пишет Гоголь, объясняя актерам, как играть Хлестакова. «Это лучшая и поэтическая минута его жизни — род *вдохновения».* И еще раз он говорит о «наслаждении» Хлестакова, о «самоуслаждении» судьи в «Ревизоре», об «удовольствии» Бобчинского и Добчинского, а стало быть, и о наслаждении и удовольствии смеха самой пьесы. Смех у Гоголя и педагог, и воспитатель, и «лазарет», в нем слышны «небесные слезы глубоко любящей души». Тут и польза, и «комическое лжи», и комическое жизни («комедией жизни» назвал комическое у Гоголя Белинский), и радость бытия, полнота бытия.

Почти во всех статьях, лирических отступлениях, письмах Гоголя заключены разъяснения природы его смеха. И всюду смех трактуется не как частная задача поэзии, не как некое отклонение от нее, а как то, что сопредельно музыке, что соединяет, объединяет, «озаряет» и «примиряет». «Трудно найти русского человека, — пишет Гоголь, — в котором бы не соединялось вместе с уменьем истинно возблаговеть свойство над чем-нибудь истинно посмеяться». Благоговенье и насмешка соединяются вместе — вот тайна смеха Гоголя. Он и смеется, он и благоговеет. Трагическое соединяется в нем с комическим, веселое со страшным. Он объемлем, гармоничен, он эпичен.

2

Эпос Гоголь ставит на первое место в литературе. «Величайшее, полнейшее, огромнейшее и многостороннейшее из всех созданий... есть эпопея». И еще: «Весь мир на великое пространство освещается вокруг самого героя, и не одни частные лица, но весь народ, а часто и многие народы, совокупясь в эпопею, оживают на миг и восстают в таком виде перед читателем, в каком представляет только намеки и догадки история». Частые ссылки на Гомера мелькают

во всех статьях Гоголя. Гомер для него образец поэзии — он объемлет все. «Весь погаснувший древний мир является у него в том же сиянии, освещенный тем же солнцем, как не погасал вовсе». Эпос не только возрождает жизнь, он соперничает с жизнью, он сам — материализованная жизнь человеческого духа, который и не погасал вовсе.

В творениях Гоголя есть эта тяга к Гомеру — с великой эпопеей великого грека сравнивали гоголевские «Мертвые души». Это давало повод критикам подшучивать над тем, что между Гомером и Гоголем действительно есть что-то общее: их фамилии начинаются на Го.

Гоголь объяснял идею «Мертвых душ» как идею триптиха, в котором должны были быть свои «Ад», «Чистилище» и «Рай». Лирические отступления в поэме он считал первыми бликами солнца, пробивающимися в темноту первого тома. Сам ритм поэзии, получавшей гомеровский разбег, разбег российского гекзаметра, как бы выводил героев ее с темной стороны на светлую, распахивал перед глазами читателя простор, «пространство мира», куда уносилась не только бричка Чичикова, но и мечта Гоголя. Идеальное вмешивалось в реальное, смешивалось с ним. Впрочем, оно смешивалось также и в прежних творениях Гоголя. Героев Гоголя всегда тянуло на свет, поближе к свету — как тянет Акакия Акакиевича под огни фонарей, как тянет на Невский героев «Невского проспекта» (хотя и лжет Невский проспект). Хлестаков в «Ревизоре» получает неожиданную свободу волеизъявления, свободу фантазировать и сочинять — и в парах его воображения рождаются гомеровские образы, и сам Хлестаков вырастает в фигуру «богатыря», богатыря-враля, если можно так выразиться. В его вранье есть масштаб. А Бульба! Он не хочет сидеть дома, он рвется в степь, он хочет пасть в этой степи, скрестив саблю с ляхом или татарином.

Я сознательно беру две противоположные фигуры, две, казалось бы, несоизмеримые величины в мире Гоголя — меж тем они по-своему эстетически равновелики, как предмет смеха Гоголя и восторга Гоголя.

Для Гоголя-критика, оправдывающего это отношение к человеку, нет разделения на людей крупных и мелких. Гоголь в мелком видит крупное, ищет крупное. Он называет его «необыкновенным» и в статье «Несколько слов о Пушкине» (программной для него), формулирует эту задачу как задачу романтического реализма, ставящего себе в идеал равновеликость человека и мира, который утратила новейшая цивилизация. Он выступает в начале «раздробленного» (это его определение) девятнадцатого века как певец утраченной цельности, как поэт, который хотел бы вернуть миру и человеку разорвавшуюся между ними связь.

Эту задачу он ставит перед каждым своим героем — поэтому и в малых формах Гоголь не теряет эпического замаха. Поприщин у него (с сумасшедшей мечтой о спасении Луны) не менее значим, чем Бульба, а майор Ковалев, производя сотрясение в своей судьбе утерею собственного носа, производит сотрясение во всем петербургском колоссе.

Статья «Несколько слов о Пушкине» написана в 1832 году, когда Гоголь был лишь автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но в ней заложен фундамент его эстетической веры. Это и солидаризация с Пушкиным, и спор с Пушкиным. Спор неосознанный, непрямой, спор-защита Пушкина от толпы, и тем не менее — спор, выявление своего кредо, своей поэтической самостоятельности. Защищая Пушкина от читателя, который не понял перехода поэзии Пушкина от романтических тем к прозе жизни (когда тот спустился с гор Кавказа в грешный русский мир), Гоголь пишет, что какой-нибудь «горец», конечно, ярче какого-нибудь судьи «в истертом фраке, запачканном табаком», но оба они — явления нашего мира и стоят равного внимания поэзии.

Позже Гоголь выйдет за пределы искусства, превратив его в чистую «исповедь», создаст новый эпический жанр литературы — жанр, который, по его мнению, должен оправдать высшее назначение поэзии — стать «нечувствительной ступенью к христианству». В этом смысле он выступит и с призывом преодолеть Пушкина. «Нельзя уже теперь и слу-

жить самому *искусству*, — напишет он в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее *особенность*», — как ни прекрасно это служение, не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство? нельзя повторять Пушкина. Нет, ни Пушкин и никто другой должен стать в образец нам — другие уже времена пришли».

Гоголь откажется и от пушкинской независимости, пушкинской суверенности по отношению к читателю. Он разорвет этот «заколдованный круг» и выступит за пределы его, презрев язык «живых картин» и «живых образов». Исповедь сольется с проповедью, голоса Гоголя уже нельзя будет отличить от голосов его героев, он сам станет героем своей книги.

Я имею в виду «Выбранные места из переписки с друзьями». Книга эта как политическая, так и философская, как поэтическая, так и критическая. Львиную долю статей в ней составляют статьи об искусстве и людях искусства — о Пушкине, Карамзине, Жуковском, А. Иванове, Языкове и о самом Гоголе. В ней напечатаны «Четыре письма разным лицам по поводу «Мертвых душ», статья о русской поэзии, о лиризме русских поэтов, об «Одиссее», переводимой Жуковским, «Исторический живописец Иванов», «О том, что такое слово» и т. д. Тут уже не отдельные мысли и наброски Гоголя и даже не эстетический свод мнений Гоголя, который он выстроил в «Арабесках», а слово поэта по всем вопросам.

3

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь определяет три истока русской литературы: народные песни, народные пословицы и духовное слово церковных пастырей. К этому он прибавляет свет европейского просвещения, который хлынул в Россию с реформами Петра и пал на самобытную русскую почву. Свет

этот лишь разбудил те силы, которые дремали в ней, придал старине обработку новизны — он был толчком, а не творцом.

Сам Гоголь тоже захватил этого света, может быть более, чем другие, хотя в позднем Гоголе это влияние исчезает и выступает осязаемо влияние отцов церкви. Знакомство Гоголя с книжной культурой христианства, постоянное чтение Евангелия, житий святых и других церковных писаний сказались и на слоге и образе мышления второй редакции «Портрета», «Тараса Бульбы», второго тома «Мертвых душ». Оно сказалось и на взглядах Гоголя на литературу.

Но были два животворных ключа, которые питали Гоголя с самого начала его литературного поприща и которые не иссякли в нем до конца — то были ключи народной украинской и русской поэзии и русской литературы. Гоголя как мыслителя и поэта нельзя представить без Ломоносова, без Державина, Карамзина, Жуковского, Пушкина. И оценка Гоголем этих поэтов и их поэтической деятельности — не только его частное мнение об этих писателях, но и объяснение того, из чего вышел Гоголь и к чему он пришел.

Гоголь пишет, что с первых своих шагов русская литература была литературой восторга, литературой торжественной, возвышенной, патетической. Эпический огонь возжигали в ней проснувшиеся силы нации — так появился Ломоносов, за ним последовал Державин. Державин «громозд». «Недоумевает ум решить, откуда взялся в нем этот гиперболический размах его речи. Остаток ли это нашего сказочного богатырства, которое, в виде какого-то темного пророчества, носится до сих пор над нашею землею, прообразуя что-то высшее, нас ожидающее, или же это навеялось на него отдаленным татарским его происхождением, степями, где бродят останки орд, распаляющие наше воображение рассказами о богатырях в несколько верст вышиною, живущих по тысяче лет на свете, — что бы то ни было, но это свойство

в Державине изумительно». Державин, кажется, глядит на природу и человека «тысячью глаз». Сама речь Державина, поэтический язык его гремящи, его «образы, не имея полной окончательности пластической, как бы теряются в каком-то духовном очертании».

Гоголь сравнивал Державина с «церковным органом». К образам Державина, к торжественности Державина он обращался, когда говорил о положительном начале в русской жизни, о ее богатырском начале, которое он хотел изобразить в своих книгах. Теория богатырства русской поэзии как нельзя лучше связывалась с практикой Гоголя, который не только написал Бульбу, но и в «обыкновенных» своих героях видел несостоявшихся богатырей. Какой-то сон, какое-то воспоминание о данном ему от рождения богатырстве живет даже в безнадежно истратившем себя Чичикове.

Известны слова Гоголя о видимом миру смехе и невидимых, неведомых миру слезах. Они относятся к смеху и слезам Гоголя. О «невидимом» в человеке пишет он в статье «Борис Годунов. Поэма Пушкина». Внешний человек тот, которого все видят, оболочку которого принимают за его сущность, внутренний — невидимый для глаза толпы и видимый для поэта, который способен силою поэзии «вызвать бога из беспредельного лона» чужой души, то есть ее мечту. Для толпы, для публики эта вызванная наружу душа невидима — толпа зрит слепыми глазами. Именно поэтому поэт не должен ждать от поэзии *результата.*

Ранний Гоголь настаивает на несоединимости толпы и поэзии, на отчужденности их. Позже он, как мы уже говорили, пересмотрит свои взгляды. Все его сочинения, как и критики, станут диалогом с читателем, даже тяжбою, весьма похожей на ту, которую безнадежно затеяли два его героя в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Гоголь 1847 года возжаждет результата. Впрочем, переворот этот случится с ним до этого, ибо еще в статье «Ал-Мамун», опубликованной в «Арабесках» (1835),

он недвусмысленно выскажется об участии поэта в управлении государством.

«Ал-Мамун» — это политико-поэтическая утопия Гоголя о государстве муз, где поэты не участвуют непосредственно в делах управления, но *подают советы.* Они стоят отдельно от власти и вместе с тем смягчающе влияют на власть — влияют косвенно, теоретически. «Толпа теоретических философов и поэтов, — пишет Гоголь, — занявших правительственные места, не может доставить государству твердого правления. Их сфера совершенно отдельна, они пользуются верховным покровительством и текут по своей дороге. Отсюда исключаются те великие поэты, которые соединяют в себе и философа, и поэта, и историка... Они — великие жрецы. Мудрые властители чествуют их своею беседою, берегут их драгоценную жизнь и опасаются подавить ее многосторонней деятельностью правителя. Их призывают они только в важные государственные совещания, как ведателей глубины человеческого сердца».

Так представляет себе взаимоотношения поэта и власти Гоголь. Он не хочет подменять ее, но не хочет и выпускать ее из-под присмотра; власть, таким образом, находится под покровительством поэтов, под их — небезгласным — надзором. Гоголь искал поддержки этим мыслям у Жуковского и Пушкина, Жуковский в то время был воспитателем наследника, Пушкин только что закончил «Историю пугачевского бунта» и собирал материалы к истории Петра. И тот и другой подходили под образец философа, историка и поэта, на которые указывал в своей статье Гоголь. Думаем, что он и себя не исключал из числа «великих жрецов». В книге писем он давал советы не только помещикам и губернаторам, священникам и секретарям, но и царю. Царь тоже подпал под число его «учеников». «Ведатель глубин человеческого сердца» обратился к «мудрому властителю» с укоризною — с попреком, что тот не является образом божиим на земле. Это было сказано в статье «О лиризме наших поэтов».

Говоря об отношении русской поэзии (и самих поэтов) к

царям, Гоголь ссылался опять-таки на Державина, который, несмотря на то что воспевал в своих одах императрицу Екатерину, умел и осаживать ее, и «очертывать властелину... круг его... действий». Ссылается он и на Пушкина, который нигде и никогда не терял своего достоинства перед венценосцами, умел ценить и их высокие поступки, их стремление не только прощать своих подданных, но и торжествовать это прощение (Петр I). «Пушкин был знаток и оценщик верный всего великого в человеке, — продолжает Гоголь. — Да и как могло быть иначе, если духовное благородство есть уже свойственность почти всех наших писателей?»

Писатель на Руси, утверждает Гоголь, не простой человек. «Замечательно, что во всех других землях писатель находится в каком-то неуважении от общества, относительно своего личного характера. У нас напротив. У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, во глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он и не должен позволить себе того, что прощается другим». И вновь ссылается Гоголь при этом на Пушкина. «Не мешает заметить, — добавляет он, — что это был тот поэт, который был слишком горд и независимостью своих мнений и своим личным достоинством». Гоголь относит Пушкина к числу тех великих людей, которые не только в писаниях своих, но и в поведении, в выборе пути, в образе мыслей, в отношениях с людьми составляют гордость и идеал нации. К таким людям он относит и Н. М. Карамзина. «Карамзин первый показал, что писатель может быть у нас независим и почтен всеми равно, как именитейший гражданин в государстве». Вопреки мнениям о том, что Карамзин был всего лишь придворным историком, Гоголь утверждает право Карамзина на суверенное место в русской литературе.

Карамзин не только написал «Историю государства Российского», которую Пушкин назвал «подвигом честного человека» (а Пушкин таких слов на ветер не бросал), но и высоко держал голову гражданина перед лицом царей, когда надо — переча им, и переча грозно.

То же, считает Гоголь, делал и Пушкин.

Идея пользы одушевляет гоголевскую трактовку литературы, которая в минуты неустройства и беспорядков общественных должна примером своим воодушевить нацию. *Пример, польза* — эти обязанности ложатся и на личность литератора, на его собственную жизнь. Надо ли говорить, что идея о благородстве писателя относится и к самому Гоголю. Он берет тяжесть этих обязательств и на себя. Пока я пишу — я живу, говорил Гоголь. Он действительно жил только писанием, только заботой о том, чтобы оно (писание) стало лучше, послужило России. Он боялся непонимания или недопонимания еще и потому, что страшился что-то испортить, повернуть читателя не в ту сторону, указать ему ложный путь. «Опасно шутить писателю со словом, — писал он. — Слово гнило да не исходит из уст ваших! Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат оно должно быть применено к тем, у которых *поприще — слово* и которым определено говорить о прекрасном и возвышенном. Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уж лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах. Все великие воспитатели людей налагали долгое молчание именно на тех, которые владели даром слова...» Итак, и молчание — тоже для поэта деятельность, тоже подвижничество, тоже участие в делах государства. В молчании вырабатывается душа, в молчании осматриваются собственные силы, копится, отбирается, пестуется негнилое слово. Надо прежде воспитать себя, считает Гоголь, а уже после выходить к читателю. Тот, кто не имеет в душе прекрасных свойств и начал, никогда не опишет их, и его слово об этих началах будет гнило и вредно.

4

Жизнь Гоголя есть пример самоотвержения и духовного подвига. В чуткости Гоголя к отклику, к отзыву внешнего мира (а точней, России) на его сочинения есть не только его писательская амбиция, особое устройство его дара, который весь как бы настроен на эхо, на отзвук («ответные струны души гремят»), но и желание влиять, что-то менять в этом мире, в читателе.

Черта благородства — это и черта участия, совестливости русской литературы, которая не может ограничиться чистыми целями поэзии, ей нужна и поклажа потяжче: «сгорать добром». Не в переносном смысле, не в художественном, как сгорает всякий раз птица-феникс, ничего не теряя при этом, а в буквальном смысле — платя жизнью за слово. По Гоголю, гнилое слово — это и гнилая жизнь, слово светлое излетает лишь оттуда, откуда исходит свет.

Может быть, в других странах, где опыт публичной жизни привился ранее, где литература ранее влилась в публичную жизнь и оттого стала незаметна, и естествен тип писателя-профессионала, который, как в той поговорке, знай себе пописывает, а читатель знай себе его почитывает. Они как бы равны и независимы друг от друга. У нас если великий талант — то обязательно и судия, и пророк, и духовный учитель, и человек подвига. Русская философия вышла из русской литературы, русское сознание воспиталось ею. Писатели как будто и сидят в своих имениях, ездят по свету, под солнцем Рима создают свои шедевры, но на самом деле они «сгорают добром» — они начинают и кончают как-то не так: они или сжигают свои шедевры, как Гоголь, или уходят из дому, как Толстой. Кстати, этот *уход* (не конкретный уход Толстого, а идея ухода) предсказан еще Пушкиным в его стихотворении «Странник», которое упоминает в статье «В чем же наконец существо русской поэзии» Гоголь. И Пушкин подумывал об этом «уходе», о размыкании того «круга»,

который он сам очертил себе, и о выходе на дорогу, где «свет неясный светит и спасенья тесные врата».

Нет, не дается русской литературе та спокойная «середина», о которой всюду поминает как о мечте искусства Гоголь. Не может она удержаться на середине, потому что не созерцательница, не описательница она, а пожираема пламенем неустоявшейся русской жизни, вечно порывающейся хватить через край, переплеснуть, перелить, выйти из берегов и взбунтоваться. Тянется она к *миру,* взыскует мира, но мира нет в ней — как нет его и в сочинениях самого Гоголя. Может, в этом ее беспокойстве, волнении, в этих порывах охватить необъятное и состоит ее преимущество и тайна ее всемирного отклика, на которую указал Гоголь. Он нашел ее опять-таки в Пушкине, в его чудной способности вбирать в себя голоса всех языков, разных сознаний и возвращать их читателю как голос русской поэзии. Пушкин *на все откликнулся,* он «чуткое создание, на все откликающееся в мире», он «звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе». «И как верен его отклик, как чутко его ухо! В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский весь с головы до ног». Способность откликнуться на всякий звук мира, воспринять его, сделать своим, кровным, переработать и вернуть миру как рожденный им, миром, и русский — в этом таланте русской литературе нет равных.

Тайна ее всемирности — в ее языке. Идя по канве всей русской поэзии, вызывая из прошлого ее имена и останавливаясь на именах современных, Гоголь говорит о силе, гибкости, необыкновенности ее языка,- в котором, собственно, и заключен особый мир каждого из поэтов. Он физиономию каждого из них воспринимает через язык, через их *слово,* которое, по выражению Пушкина, цитируемому Гоголем в статье «В чем же наконец существо русской поэзии», есть и *дело* его. Избрав узкие строфы немецкого ямба, пишет

он о Ломоносове, тот «ничуть не стеснил языка». У Державина слог *«крупен,* как ни у одного из наших поэтов». В слове Жуковского слышен «небесный звонок, зовущий в даль», его стих «легок и бестелесен, как видение». В Пушкине все «уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущенья, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношенья оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу». У Пушкина «все округлено, окончено и замкнуто», «слов немного, но они так точны, что обозначают все. *В каждом слове бездна пространства».* О Крылове: «У него не поймаешь его слога. Предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает сам собою, натурою перед глазами. Стиха его также не схватишь. Никак не определишь его свойства, звучен ли он? легок ли? тяжел ли?.. Его речь послушна и покорна мысли... рассчитанным числом слогов выдает она ощутительно самую невыразимую ее духовность». Никто, может быть, не сказал так о величии Крылова, как Гоголь: «Тут в самом размещении слов как бы слышится *величие ушедшего в себя человека».*

Всякое явление русской поэзии выступает у него со своим взносом в великую русскую речь, которую Гоголь именует «всемирным языком». Гоголь возвращается к образу орг*а*на и говорит о благозвучии, которое разнесла русская литература по русской земле. Благозвучие в словаре Гоголя высшее определение красоты и гармонии, какого-то единомыслия и единодыхания. «Сам необыкновенный язык наш есть тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из церковно-библейского, а с другой стороны выбирая на выбор меткие названья из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанью

непонятливейшего человека». Это язык, заканчивает Гоголь, «который сам по себе уже поэт».

В статье «О малороссийских песнях» и в письмах, которые он пишет М. Максимовичу в Киев в 1834 году, Гоголь открывает один из секретов своего языкового могущества — это песни народные. В них все — и смерть, и жизнь, и мука, и восторг, и угасание, печаль по поводу угасания и не знающая еще страха молодая сила. «Жизнь моя, песни, что бы я делал без них!» — пишет Гоголь восторженно Максимовичу, и в строках этого письма мы слышим интонации «Тараса Бульбы», слышим напряжение и полет гоголевской речи. И она знает свою *простоту* и свою *высоту.* Все внятно ей — и речь Акакия Акакиевича и капитана Копейкина, и жеваные монологи вельмож, и голос русского ловеласа, русского Адама Смита, русского жулика и русского праведника. И отзывается в языке Гоголя вся Россия, «наша русская Россия», как говорил он, которая находится не в Петербурге, не в Москве, а «посреди Руси», взятая не с одного боку, а со всех сторон, проходящая «насквозь всю душу» и «ударяющая по всем струнам, какие ни есть в русском человеке».

Гоголь указывал и еще на один источник своего языка — на русские летописи. Их изучал он, готовясь подняться на кафедру истории в Киевском университете, трудясь над своей «малой эпопеей» — «Тарасом Бульбой», мечтая написать историю Украины и, может быть, всеобщую историю. Слог в них «горит», говорил Гоголь, и история тоже горит. В тех местах, где Гоголь-поэт возвышается вдруг до мерной беседы многоумного старца, где он как бы озирает лежащую перед ним действительность с птичьего полета и в самом языке дает нам почувствовать расстояние между ним и е ю , — он наследник Нестора, он ученик древних наших писателей, всегда умевших воспарять над событиями и видеть их историческую беспредельность.

Всемирность в высшей степени свойственна языку Гоголя, как и масштабу его мышления. Язык не оторвать от мыслей,

речь, хотя в отдельных местах и темная, особенно там, где Гоголь переходит на тон нравоучения (то оттого, что еще не все просветилось в нем самом, говорил он), она воспаряет и очищается в поэтической ее части — тут у Гоголя в русской поэзии нет соперников, он — та же «тайна», что и русский язык.

5

Гоголь относится к слову как к *поприщу.* Он даже готов был сидеть в департаменте над казенною бумагою, чтобы быть полезным России, но потом бросил переписывание (по должности он был писец) и стал писателем. Для Гоголя писательство — служение, почти священнодействие — и в смысле отношения к слову и к мастерству. «Его тяжелый, влачащийся по земле стих», — пишет он о Вяземском, и мы понимаем, что это приговор Вяземскому-поэту. Он даже Державина порицает за всегдашнюю его небрежность и сетует, что тот добрую половину своих од не сжег, — так было бы лучше. Идеал для него Пушкин: «поэзия была для него святыня, — точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей, не вошла туда нагишом растрепанная действительность».

Гоголь обрекал свои несовершенные творения уничтожению. Он их сжигал.

Это был жестокий суд, — но он соответствовал требованиям, которые Гоголь налагал на поэта. В этом смысле Гоголь — критик своих собственных творений — был целен.

Это единство гоголевского мироотношения и отношения к творчеству составляет главную его особенность и, мы бы сказали, отдельность в русской литературе. Гоголь не выдал в свет того, что считал недостойным быть в «храме» искусства.

Поэтому его требования к поэту — требования послушничества, отречения от мира во имя работы. Он пишет об этом

Жуковскому, А. А. Иванову, который жил только писанием своей картины, Погодину, Аксаковым, Шевыреву и другим. Лучше молчать, чем явиться миру с неготовыми мыслями и неготовыми картинами, лучше жечь, нежели печатать, лучше вообще *уйти,* чем повторяться и не иметь что сказать. Мы не в состоянии охватить тот идеал, который рисовался Гоголю и согласно которому он строил здание «Мертвых душ». Не постигши этого идеала, мы не в состоянии судить и о мере взыскательности, принятой им. Нам дано лишь принять ее как негодование художника против себя, без которого Гоголь не был бы Гоголем.

То, что другим (его слушателям) казалось высокими образцами поэзии, не было образцом для него. Он стремился к высшему совершенству и к полной законченности. Сама величественность гоголевских описаний (даже этих лукулловых обедов, которые устраивает Петр Петрович Петух во втором томе) как бы пересиливает недостаточность изображаемой жизни, ее ущербность, ее односторонность. Оттого поэма Гоголя — и *поэма,* и полное поэтическое произведение, что изваяна она из цельного камня, что целое она уже в художественном смысле, что нет ничего мешающего глазу в ней, что она сама — поэт, как сказал Гоголь о русском языке.

Действительность нигде нагишом не является у Гоголя, хотя, кажется, именно такою он ее и пишет — в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в «Коляске», «Носе», «Мертвых душах». Какая уж там поэзия — одна проза, одни серые будни, подернутые к тому же сеткой д о ж д я , — дождь идет и в «Записках сумасшедшего», где до нитки промокает Поприщин, и во время поездки Чичикова, и в финале повести об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче. Есть у Гоголя отрывок «Дождь был продолжительный» — это животрепещущий кусок гоголевской прозы со всеми прелестями ее неприкрытых запахов, звуков и вопиющий «обыкновенностью», но и тут мастерство Гоголя пересиливает, кажется, подлую действительность, го-

голевское поэтическое «благозвучие» берет верх над разорванными явлениями жизни.

В статье «В чем же наконец существо русской поэзии» Гоголь, говоря о Фонвизине, употребляет выражение «идеалы огрубения». Он относит эти слова к героям «Недоросля» — великой комедии русской литературы XVIII века. Казалось бы, речь идет об отрицательных персонажах, о недостойных людях, но Гоголь употребляет при характеристике их слово «идеал». Нет ли тут противоречия? С точки зрения поэтической нет. Потому что и недостойный человек, закоренелый злодей (как Яго у Шекспира) может быть идеал в смысле полноты выразившихся в нем отталкивающих свойств. Вот эта полнота, законченность образа, его совершенное владение мыслью, идеей есть, по Гоголю, идеал, а стало быть, и красота. Тут искусство вступает в соревнование с действительностью, оно побеждает ее в низких ее проявлениях.

Вот почему теория и практика Гоголя — это теория и практика соответствия мастерства внешнего, художнического, поэтического мастерству душевному. Для Гоголя нет *полезной* литературы, нужной литературы, которая не была бы литературою, то есть идеалом в отношении поэтическом, в отношении вкуса и меры. Ваши идеи хороши, пишет он молодому К. Аксакову, обсуждая его драму, но они не воплощены в слове, нужна живость, нужно живое дрожание жизни.

Гоголь был неумолим, когда речь заходила о каком-то попустительстве по отношению к святости мастерства. Он не щадил ни дружб, ни дружеских привязанностей. В книге писем, обидевшей многих, он без сожаления выставил на свет литературное неряшество Погодина. (К нему относились замечания о «гнилых словах», которые мы цитировали выше.)

Он и себя корил впоследствии за то, что поспешил с «Выбранными местами...». Их разбросанность, темный язык раздражали его. У Гоголя хватило духу признать эту книгу «оплеухою» себе: поэт в нем негодовал столь же сильно, как и человек.

Усилия Гоголя по преодолению слова есть усилия последних лет его жизни. Они напоминают неустанный труд художника из повести «Портрет», который, однажды в совершенстве изобразив зло (лицо ростовщика), старается стереть это изображение столь же совершенным изображением добра. Всю мощь своего гения, направленного ранее на изображение зла, Гоголь повернул, как и его герой, на «обработку» добра. Эта перестройка стоила ему жизни.

Может, он не так распорядился талантом? Может, как утверждают некоторые, стоило бы ему заняться тем, чем занимался он до своего перелома, то есть писанием комических повестей и пьес, — и все было бы хорошо?

Но слишком уж мы бываем умны по отношению к тем, кто до нас вставал на путь искания истины.

В Гоголе говорил и инстинкт мастера, а мастер — сам себе голова. В «Выбранных местах...» он создал образ главного мастера своего мастерства — Пушкина, творения которого и его великая жизнь (Гоголь прямо назвал Пушкина в книге «великим человеком») должны быть примером для поэта. «Если сам Пушкин думал так, то уж, верно, это сущая истина», — писал в статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь.

Образ Пушкина — образ *мастера* — проходит через все писания Гоголя. К Пушкину он возвращается в своих письмах, на Пушкина ссылается, когда ему требуется поддержка высшего авторитета. Пушкину посвящены целые статьи и значительные куски во всех гоголевских критических работах. Чуть что — Гоголь вспоминает Пушкина, оглядывается на Пушкина, глазами Пушкина глядит и на себя, и на своих современников. Пиетет Пушкина в критике Гоголя велик, нет строже судьи у Гоголя, чем Пушкин, нет мастера, который превзошел бы мастерством Пушкина. Были минуты, когда Гоголь признавался друзьям (и это была сущая правда), что он не может писать... без Пушкина. Мастер жаждал требовательности мастера, мастеру нужен был мастер — чьими глазами еще мог он посмотреть на себя?

Присутствие в литературе Пушкина было для Гоголя такой же необходимостью, как присутствие звезды — для другой звезды, одного небесного тела — для другого небесного тела. Только их взаимное притяжение, равновесие и отталкивание, их близость и расстояние, их разделяющее, в котором они все равно видны друг другу и сосуществуют (да и не только сосуществуют, но и просто существуют), дают им возможность быть самими собой и просто быть, потому что и гении не могут существовать в пустоте, им нужно присутствие иных гениев. Гоголь любил цитировать стихи Языкова:

Так гений радостно трепещет,
Свое величье познает,
Когда пред ним гремит и блещет
Иного гения полет.

Пушкин был *иной* гений. С уходом Пушкина что-то нарушилось в этом равновесии. Что-то лопнуло в небесной механике противостояния, и Гоголь ощутил тяжесть своего одиночества.

6

В таланте оценивать мастерство Гоголь видит тоже талант творчества. «Мы должны заметить, — пишет он в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», — что критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий. Критика, начертанная талантом, переживет эфемерность журнального существования». Напряженно ища отклика в читателе, живя, кажется, этим отношением читателя к его творениям, Гоголь вместе с тем отделяет читателя от ценителя — последнего он даже именует сибаритом и говорит, что у него «слишком тонкое обоняние». К числу ценителей относятся немногие. Всего пять-шесть человек во всем Петербурге, пишет Гоголь

матери, может быть, найдется из тех, кто способен истинно понимать искусство. О том упоминает он и в статье «Несколько слов о Пушкине»: тесен круг ценителей, и чем больше поэт становится поэтом, тем теснее этот круг.

Ценитель для Гоголя и сам почти что поэт, поэт оценивания и понимания поэзии. Мнение ценителя не заменит мнения читателя и мнение читателя — мнение ценителя. Поэт слушает и мастера и немастера. Он никому не отдает предпочтения. Но как поэт он не прочь о своих поэтических делах потолковать с поэтом.

И в критике Гоголь видит творца, сотворца литературы, без которого литература не может зваться, без оговорок, литературою.

И еще одну важную мысль высказывает Гоголь в статье «О движении журнальной литературы». Она касается тоже задач критики. Критика должна связывать эпохи, наводить мосты между мастерами прошлого и мастерами настоящего. Иначе эпоха будет «как бы отрублена от своего корня» и лишится питающих ее соков. Сам Гоголь без обращения к прошлому не мыслит себе ни одного суждения о настоящей литературе и настоящем времени.

Эта позиция во многом отвечает позиции «Современника», в котором Гоголь выступил со статьей «О движении журнальной литературы». «Современник» был задуман как журнал оппозиции, оппозиции процветающему торговому направлению в литературе. Уже тогда, в середине тридцатых годов прошлого века, на русскую литературу наступал призрак делового отношения к труду поэта и к самой поэзии. Наверх выступил спрос — спутник образованности, он породил такие издания, как «Библиотека для чтения», имевшая по тем временам огромную цифру подписчиков — 5000! Столько же имела и «Северная пчела» — газета Булгарина. По всей Руси расходились нравственно-сатирические романы Булгарина, его исторические драмы и повести, а также повести барона Брамбеуса — О. Сенковского. Литература, пожираемая спросом и рождаемая спросом, уже давила на

читателя и на писателя. Гоголь выступил со своей статьей как глашатай немногих, как, может быть, представитель того тесного круга, о котором шла речь выше. Он, естественно, противопоставил себя и свой взгляд почти всей текущей литературе за небольшими исключениями. В статье камня на камне не оставалось от беллетристики «Пчелы», «Библиотеки для чтения» и других журналов.

Белинский приветствовал эту статью и писал, что если «Современник» так пойдет и дальше, то оправдает звание журнала. Журнал делает критика, и, хотя в первом номере «Современника» были помещены художественные сочинения Пушкина, Гоголя и Жуковского, все-таки лицо журналу придала статья Гоголя — это был вызов партии потребительства и коммерции.

Пушкин недаром упросил Гоголя составить критический раздел журнала (Гоголь кроме статьи написал еще и несколько рецензий) — он видел в нем дар критика. В одной из дневниковых записей Пушкина есть упоминание о том, что Гоголь по его совету начал историю русской критики. Замысел этот не осуществился, но он показателен.

Гоголь-критик впоследствии избегал журналов, не хотел печататься в них. История с его статьей, видимо, оставила неприятный след в его душе. А статья наделала много шуму. Гоголь чуть не поссорил Пушкина со всею литературою. Слишком высокомерен показался взгляд автора этой статьи, слишком высокую ноту он взял, а главное, ни в ком и ни в чем не видел опоры для похвалы и поощрения. Гоголь не мог хвалить Пушкина, авторов «Современника» (в том числе и себя), а более, как он считал, хвалить было некого. Но журнал существует в реальной литературной ситуации — Гоголь этого не учитывал. Пришлось исправлять его упущение. Пушкин напечатал «Письмо к издателю», которое сам же и написал, где оговаривал некоторые пункты статьи Гоголя, считая, что в ней сказались молодость и неопытность автора. Имя Гоголя не было выставлено под статьей, тем не менее это был удар по самолюбию Гоголя, и удар со стороны

Пушкина — этого Гоголь перенести не мог. Он уехал из России, не простившись с Пушкиным.

Упомянуть об этом эпизоде следовало, потому что Гоголь отныне изберет другую форму критики — он перенесет ее в свои сочинения и книги. Вот, например, некоторые извлечения из первого тома «Мертвых душ» — извлечения из его «лирических отступлений», оказывающихся, в конце концов, критическими отступлениями. Глава третья — рассуждение об «иной, чудной струе» — в отрывке о Коробочке. Глава пятая — рассуждение о точности и силе русского слова. Глава седьмая — рассуждение о счастье писателя «положительного» и одиночестве «отрицательного». Глава восьмая — рассуждение о положении на Руси писателя. Глава девятая — рассуждение о читателях, которые сердятся на фамилии. Глава десятая — рассуждение по поводу «несообразности» происходящих в поэме событий. Глава одиннадцатая (и последняя) — рассуждение о характере героя поэмы, о герое «добродетельном» и «подлеце» и т. д. Гоголь-поэт и Гоголь-критик объединяются в «Мертвых душах» в одно лицо.

Таков он, впрочем, и в своих статьях. Светлый смех Гоголя залетает и сюда. Статья в «Современнике» — блестящий пример *обзора* — того жанра критики, который удавался немногим. Даже король этого жанра — Белинский — мог позаимствовать кое-что у Гоголя — ну хотя бы его быстрый переход к делу, его немедленное, без обиняков, суждение о предмете.

«Северная пчела» в статье названа «корзиной, в которую всякий сбрасывал все, что ему хотелось», «Библиотека для чтения» — «тучным четвероногим», а издатель «Прибавлений к «Русскому инвалиду» Воейков — рыбаком, вылавливающим в мутной воде свою рыбку. В рецензиях Гоголь тоже дает волю своему воображению. Про альманах «Мое новоселье» он пишет, что он — кот, мяукающий на крыше опустелого дома. «Кроме того, — читаем мы об этом альманахе, — написали еще стихи буква С, буква Ш., буква Щ.». Рецензирует Гоголь и кухмистерскую книгу: «Если восполь-

зоваться всеми этими рецептами, наставлениями, то можно сварить такую кашу, на которую и охотника не найдешь». А о повести «Убийственная встреча» сказано: «Эта книжечка вышла, стало быть где-нибудь сидит же на белом свете и читатель ее».

Даже тот, кто не знает, что эта рецензия принадлежит Гоголю (а она также не была подписана именем автора), увидит в ней руку Гоголя. Что-то есть печальное в этой короткой рецензии. Что-то неистребимо гоголевское. Автору жаль этого бедного читателя, который сидит один на белом свете и ждет встречи со своей книжечкой. Она ему подруга и жена, она — утешительница в его одиночестве. Жалок его идеал, но ему все же есть чего ждать.

Смех Гоголя поворачивает тут на грустную сторону, и в двух строках настоящего отзыва открывается пространство, распахивается даль и становится «видно во все концы света».

1979

ПЕСНЬ О НАРОДЕ

1

Римское уединение — как ни ласкало, как ни тешило оно одиночество Гоголя — все же было томительно. Тянуло на родину. Не хватало звучания русской речи, беспредельная ширь, открывавшаяся глазам с высоты римских холмов, уже не казалась ширью. Навевались иные картины, наплывали воспоминания о степях Приднепровья, о покрытых высокою травою лугах, о зеркале Днепра, отражающем в себе весь видимый мир, о песнях, которые текли из глубины этих пространств, будучи беспредельны, как сами эти пространства.

Лиризм Гоголя алкал пищи — пищи действительной. Он не мог насытиться созерцанием красот Рима — этой окаменевшей природы, созданной человеком. Бессловесность этого созерцания, этой чистой жизни духа была тяжка. Как ни любил он Италию, как ни успокаивалась здесь его душа, это все же была не Россия. Здесь идеал, как бы отразившийся в зеркале искусства, отошел в прошлое. В России он брезжился. Все, что просилось на бумагу и получало в сердце его словесный образ, было *там.* Оттуда это пришло, туда и должно было вернуться.

Гоголь сел переписывать «Тараса Бульбу».

Повесть о запорожцах вновь всплыла в его памяти, когда он, затосковавши по родине, увидел и дни детства, и милую Украину, и свои занятия историей малороссийских козаков, и собирание песен для Максимовича. Вдруг захотелось поднять старые записи, разворошить былое, вновь

перечитать «Историю русов» Г. Кониского и «Описание Украйны» Боплана.

Этот Боплан знал много такого о героях Сечи, чего не знали и русские историки, он увидел в козачестве не только гулящую вольницу, но и организованное войско, узрел стратегию и искусство, какие не давались лишь храбростью и отвагой, а наживались ученьем и опытом. Стихия песни, стихия разгула, в которой пребывало в воображении Гоголя то время, накладывалась на усилия здравого смысла, на исторические заслуги Сечи, которая хоть и была свободной республикой, не подчиняющейся, кажется, никому, кроме бога, но тем не менее дала русской истории пример товарищества, которое тщетно искал Гоголь в современной России.

1812 год (о нем все чаще поминает Гоголь как о табу против раскола и междоусобиц) соотносится в его мыслях с другим великим событием — 1612 годом, когда перед лицом польского нашествия и внутренних распрей Русь собрала, наконец, силы и грянула на врага. Именно внутри этой эпохи, точней, времени, непосредственно предшествовавшего ей, и видит Гоголь теперь своего «Тараса Бульбу».

Его козаки представляются ему уже не только рыцарями брани и потехи, а *народом* — преддверием и прообразом той слитной массы, какою хотел бы видеть русский народ автор «Мертвых душ». Если в «Мертвых душах» пророком и героем, собирающим силы нации, является Гоголь, то в новой редакции «Тараса Бульбы» (1842 г.) эту роль принимает на себя старый Тарас. Он не просто просит перед своим смертным часом братьев-товарищей «погулять хорошенько», как он это делал раньше, но и взывает к ним, как Нестор-летописец. В окончании повести, написанной заново в Риме, Тарас, объятый пламенем разложенного под ним костра, кричит: «Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чуют дальние и близкие народы: подымается из Русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!..» Это — намек на события 1613 года.

Гоголь не метит даты битвы под Дубно или времени казни Остапа. Но это эпоха, когда раздоры еще терзали русскую землю, когда клич о единении, клич, который бросает в повести Тарас Бульба, был потребен для русского сердца как никогда.

В редакции «Миргорода» (1835 г.) Тарас Бульба предпочитал слову хорошую драку, теперь он смотрит на слово как на действие. Речи Тараса — знаменитые гимны товариществу, братству по душе и по вере, гимны в честь широты славянской природы, — явившиеся в новой редакции, принадлежат сколько герою Гоголя, столько и самому Гоголю.

Тарас Бульба *молодого* Гоголя еще *смутьян,* он тиран семьи и тиран войска. Тарас скачет на Сечь, чтоб отведать праздника битвы, и битва тут праздник, пир, гулянье, потеха. Во всем видна бесшабашная «замашка», чувство, страсть. Бульба гонит сыновей из дому, подбивает на поход козаков в Сечи, он рвется на битву ради битвы, ради того, чтобы дать волю своему желанию воли, волю стихии, волю мести.

Новый Тарас у Гоголя тот же Тарас, но Тарас сильно поумневший, набравший в свою седую голову много мыслей и к тому же наделенный красноречием поэта. Он даже не поэт, а пиит, он почти герой Гомера, соединяющий в себе как черты Ахилла, так и черты самого автора «Илиады». Это Ахилл русского средневековья.

Не стоит гадать, мог ли быть такой герой среди запорожцев. Мог ли он произносить такие слова, мог ли с такой исторической интуицией зреть через столетия: это Гоголь говорит и зрит, а с ним и та сила, которая клокочет в Тарасе — сила опыта народного, мудрости народной.

Нет, ни в чем не потакает Гоголь народу, даже в героической оде своей не льстит его самолюбию, не подлаживается под народ, не делает из него идола. Все беды Сечи — от неустройства и отсутствия порядка, от того, что в минуты расслабления рассыпается она на «кучи», тратит свою мощь и растаскивается на части пороками, разгулом, страстями. Козаки самоуправствуют, в своем загуле не знают удержу,

почти весь Переяславский курень погибает или попадает в плен из-за пьянства. Козак в минуту гульбы все спускает с себя, пропивает и шапку, и шаровары, и ружье, и саблю, он теряет упругость мускулов, делается легкой добычей врага. Сечь если ест, то съедает весь запас саламаты (оттого и тяжелый сон, и паралич сна), если бушует во время «рады», то не слушает уже ни кошевого, ни старейшин.

Козаки у Гоголя — стихия, возмущаемая любым ветром, любым подземным трясением, словом, и чувством, и просто слухом, подначкой, недоброю волей. Она может броситься туда и сюда, она, как бык на красную тряпку, может ринуться на раздражающий ее цвет, и она слепа в гневе и мщении.

Но как только падает в эту толпу искра «великого чувства» (а «великое чувство» для Гоголя — чувство, в одно мгновение переживаемое *всеми*), то валы согласно и нерушимо катят в одну сторону — и горе той силе, которая хотела бы повернуть этот «миллион народа» вспять. Уже не видно в рядах расстройства, не слышно ропота разрушающих речей, и хотя тысяча голов колышутся в плотном строю, это *одна* голова и *одно* сердце.

Что делает Сечь неузнаваемой? Чувство общей беды и общей боли. Знание того, зачем и для чего жить. Когда у народа появляется цель, говорит Гоголь, он народ.

Об этой цели и печется старый полковник. «Так, стало быть, следует, чтобы пропадала даром козацкая с и л а, — говорит Тарас к о ш е в о м у, — чтобы человек сгинул, как собака, без доброго дела, чтобы ни отчизне, ни всему христианству не было от него никакой пользы. *Так на что же мы живем, на какого черта мы живем?»*

Этих слов не было в редакции «Миргорода».

Там о деле, которое было бы полезно Отечеству и всему христианскому миру, не было и речи. Там цель была — война, рубка, сражение, гонка за татарином, месть ляху. Там идея слабо просвечивала сквозь хаос, и хаос был предметом восторга. В новом «Тарасе Бульбе» этот хаос уже не тешит Гоголя. Отдавая дань «бешеному разгулью»,

способности козака тратить себя и ничего не жалеть в этой трате, он рисует и «дела великого поту» Сечи — когда Сечь, преображенная целью, берется за ум, засучивает рукава и превращается в работника, в плотника. «Вмиг толпою народа наполнился берег... Старые, загорелые, широкоплечие, дюженогие запорожцы, с проседью в усах и черноусые, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали челны с берега крепким канатом. Стук и рабочий крик подымался по всей окружности; *весь* колебался и двигался живой берег».

Все делают одно дело — вот желанная картина для Гоголя. Все вместе, все пульсирует в одном ритме. Ритм прозы отзывается на единое дыхание народа. Этот кусок напоминает сцену труда бурлаков в «Мертвых душах» — тот же подъем, то же согласие, то же пробирающее до дрожи чувство общей жизни.

И битва в «Тарасе Бульбе» тоже труд. Запорожцы выстраиваются в ряды и, из ряда в ряд передавая заряженные пищали, встречают поляков беспрерывным огнем. «Двум куреням повелел забраться в засаду, — пишет Гоголь о Тарасе, — убил часть поля острыми кольями, изломанным оружием, обломками копьев, чтобы при случае нагнать туда неприятельскую конницу».

Вспышки страстей, выводящие массу запорожцев из равновесия, взрывы «гульни», обиды умиряются спокойствием при выслушивании советов кошевого — как собираться в поход, что брать в дорогу, чем отягощать и не отягощать свой скарб. Стоит возникнуть на горизонте настоящей опасности, как с поникшими головами встают вчерашние буяны и гордецы, и сам кошевой вырастает «на целый аршин». «Это уже не был тот робкий исполнитель ветреных желаний вольного народа; это был неограниченный повелитель, — пишет Гоголь. — Это был деспот, умеющий только повелевать».

Наставления кошевого метки и кратки, в каждом из них — совет, вынесенный из опыта. Тут не чувство руководит им, а ум и мудрость. Кошевой строго предупреждает войско, что

в походе всякое отклонение от его воли будет караться по законам военного времени.

Уходя, войско прощается с Сечью как с матерью. «Прощай, наша мать! — сказали они почти в одно слово, — пусть же тебя хранит бог от всякого несчастья!»

Войско думает, и чувствует, и говорит в этот момент как один человек: «И... все, как будто сговорившись, махнули в одно время рукою»; «...и всё что ни было, и старое и молодое, выпило за веру»; «И все козаки, до последнего в поле, выпили последний глоток».

Это единое чувство делает с козаками то, чего не могут сделать ни желанье поживы, ни страх. Нет переживания сильнее переживания веры, нет другой такой силы, которая вдруг могла бы перековать «разъярившуюся своевольную толпу» в скалу из «цельного сплошного камня».

2

«Тарас Бульба» был переписан начисто. В неприкосновенности осталась лишь первая глава, описание приезда сыновей, отъезд Тараса и сыновей на Сечь, вечер в степи — все это начало, скрывающееся за высокой травой, как скрывается и пропадает за краем земли детство Остапа и Андрия. «Прощайте, и детство, и игры, — восклицает Гоголь, завершая этот пролог повести, — и всё, и всё!»

«Прощай, юность, юная замашка и упоение юных лет!» — может сказать о старом «Тарасе Бульбе» новый Гоголь. *Те* поэтические мечтания и восторги отнеслись вдаль. На высоте, куда поднялась его жизнь, иными глазами взглянул он и на высокое прошлое.

О «Тарасе Бульбе», отделанном и переделанном Гоголем, Белинский писал: «Но зачем же забывают, что *тот же* Гоголь написал «Тараса Бульбу», поэму, герой и второстепенные действующие лица которой — характеры высоко трагические? И между тем видно, что поэма эта писана тою же рукою, которою писаны «Ревизор» и «Мертвые души». В ней

является та особенность, которая принадлежит только таланту Гоголя».

Белинский не разъясняет этой особенности. Но ее поясняет сам Гоголь. В «Авторской исповеди» он определяет ее как равное существование в его таланте и «силы смеха», и «лирической силы».

То, что «Мертвые души» и новая редакция «Тараса Бульбы» писались в одно время и должны были явиться читателю почти вместе («Мертвые души» — отдельной книгой, «Тарас Бульба» — в собрании сочинений), это не только совпадение, а факт, объясняющий природу творчества Гоголя.

«Сила смеха» брала верх в «Мертвых душах». Шедшая ей навстречу, как стена дождя, «лирическая сила» уступала ей в натиске. Как ветер относит дождь, так относились в сторону лирические восклицания Гоголя, его возгласы о путях России, о птице-тройке, о народах и государствах.

Если б повесть о запорожцах переделывалась не в одно время с писанием поэмы, то и тогда мы могли бы говорить об их родстве, о том, что они выражение двух устремлений *одного* Гоголя. В «Мертвых душах» удовлетворяется одна его страсть, в «Тарасе Бульбе» — другая. И полный Гоголь виден при сопоставлении этих двух *поэм.*

Мы бы и «Тараса Бульбу» взялись трактовать как поэму, ибо и здесь, как и в «Мертвых душах», предмет — не частная жизнь, не история семьи или двух-трех героев, а эпоха, Россия и мир. И тема путей России и выбора, который открывается человеку на этих п у т я х , — их общая тема.

Сила смеха естественно взывает в «Мертвых душах» к лирической силе. Она не может без поддержки идеального чувства Гоголя, и хотя смех автора в поэме полон и полноценен (то есть в некотором роде идеален), Гоголь чувствует, что это полет на одном крыле — ему не хватает взмахов обоих крыльев, которые подняли бы его в желанную высь.

Бульбе нет нужды отдаваться риторике, его поэтические восклицания слиты с его жизнью, они излетают из нее, как излетает, по словам Гоголя, из своей светлой природы смех.

В «Тарасе Бульбе» все бешено: и горелка «бешеная», и Тарас Бульба «бешеный», и конь его — Черт — бешеный, и бешеной веселостью полыхает Сечь.

История, рассказанная в «Тарасе Бульбе» 1835 года, была историей семейной, судьбы Тараса и его сыновей выставлялись на первый план, хотя и соотносились с некой летописной канвой. В новой редакции является идея *семьи-народа,* и недаром запорожцы, входящие в полк Тараса, зовут его «батько», как Андрий и Остап. Вся Сечь для них одна семья, и она пополняется в редакции 1842 года новыми лицами. Это Мосий Шило, Касьян Бовдюг, Балабан, Кукубенко, Степан Гуска, Бородатый, и о каждом из них что-нибудь да рассказано, а Мосию Шило посвящена в повести маленькая повесть — история его невольничества, описание бунта на галерах, возвращение на Сечь и то, как проворовался бравый козак и вновь был принят в товарищество.

Куренной атаман Балабан воинской хитростью победил турок. Когда ударили по его челнам турецкие ядра, «Балабан отплыл на всех веслах, стал прямо к солнцу и через то сделался невиден турецкому кораблю. Всю ночь потом черпаками и шапками выбирали они воду, латая пробитые места; из козацких штанов нарезали парусов, понеслись и убежали от быстрейшего турецкого корабля».

Скупы на слова герои Гоголя. Больше молчат. Когда дело доходит до сечи, рубятся и знают свою работу — в гульбе они гуляки, на войне — «рыцари». Молчалив и старый Бовдюг. Если и скажет слово, то только тогда, когда уже нельзя не сказать. Именно он поддерживает Тараса, когда тот призывает козаков остаться под Дубно и вызволить пленных товарищей. И последнее слово Бовдюга перед смертью слышат козаки: «...Упал с воза Бовдюг. Прямо под самое сердце пришлась ему пуля, но собрал старый весь дух свой и сказал: «Не жаль расстаться с светом. Дай бог и всякому такой кончины! Пусть же славится до конца века Русская земля!» И понеслась, — добавляет Гоголь, — к вышинам Бовдюгова душа рассказать давно отошедшим старцам, как умеют

биться на Русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру».

Старый Бовдюг в повести — самый старый, Тарас Бульба ему сын, а для Остапа и Андрия он — дед. Три поколения козачества стоят бок о бок, как бы олицетворяя нерушимость связи времен. В новом «Тарасе Бульбе» Гоголь оглядывает даль и своего рода, вводя в число действующих лиц собственных предков — бунчуковых товарищей, козацких полковников и выпускников бурсы. И даже гордая птица гоголь, давшая имя ветви Гоголей-Яновских, появляется в конце повести: «Немалая река Днестр... и гордый гоголь быстро несется по нем...»

«Тарас Бульба», может быть, самая историческая вещь Гоголя, историческая не в смысле строгого соответствия фактам (этого-то как раз нет), а в смысле верности духу истории, ставящей в центре своего летописания народ. Но это одновременно и самая личная вещь Гоголя. Гоголь более, чем в другие свои творения, вложил в нее себя — кровь рода Гоголей, ставших захудалыми помещиками и иереями бедных церквей, тут кипит и брызжет, играет и поет. Гоголь бросает взгляд в глубь истории и в глубь себя — и эти глубины сходятся, образуя тот золотой запас памяти, из которого и выкован «Тарас Бульба». Гоголь не мыслит себя вне исторического бытия — воскрешая жизнь своих предков, зажигая прошлое от огня сердца и, в свою очередь, зажигаясь от этого возжженного им пламени, он кидает свет и на настоящее, соединяя то, что умерло, с тем, что живет.

Явившиеся в повести лизогубы и гоголи сливаются с козацкой массой в конце «Тараса Бульбы», когда гетман Остраница ведет свои полки на ляхов, чтоб отомстить за гибель товарищей. Гоголь вызывает из родовой памяти эту быль, чтоб ее явственностью покрыть призрачность существования героев «Мертвых душ», чтоб примером *той* жизни наставить и вразумить XIX век.

Так или иначе, но автор делается причастен к тем событи-

ям, которые изображены в повести. Они выходят на него лично, на его жизнь. Без этого Гоголь не мыслит себе исторического чувствования. Тот, кто не понял своего места в истории, кто смотрит на события давних лет лишь как хронограф и стенограф, ничего не способен понять в прошлом. Для него история не судьба, а мертвая скрижаль.

Ноша ответственности, которую несли предки Гоголя, слишком ощущается автором повести. «Тарас Бульба» выходит за пределы эпизода украинской и русской борьбы за единое государство и делается сочинением, в котором *идея* истории превалирует над ее *фактами.*

В те годы, когда писались похождения Чичикова, когда Гоголь смеялся над губернскими балами («Вона пошла писать губерния!»), Тарас и его товарищи давали в «Тарасе Бульбе» свой «бал» — и над отрицательным праздником мертвых, над мистерией заснувшей жизни вставал и трепетал гимн красоте русской, гимн самоотвержению русского человека, и создавался эпос Руси.

Это была не только потребность утолить запрос «лирической силы», личная потребность гения Гоголя, но и запрос русской литературы, давно уже не слышавшей героических звуков, подобных звукам «Слова о полку Игореве».

3

Давно отгремели оды Державина, херасковская «Россияда» стала преданием. Отнеслись в историю и «Певец во стане русских воинов» Жуковского и звуки пушкинской «Полтавы». Исторические сочинения современников Гоголя блекли перед этим списком. Жуковский недаром сел переводить «Одиссею» — русской литературе нужна была эпопея, полотно с размахом, где размах материала соответствовал бы величине идеи.

Великое историческое событие — 1812 год — все еще ждало своего певца, своего летописца, своего философа. Гоголь, не рискнув писать о 1812 годе (все же еще близок

был этот год), взял равное ему по масштабу время — эпоху смуты. Он, как и автор «Слова о полку Игореве», создал слово — о полку Тарасовом, которое сделалось вместе с тем и словом о всей Русской земле.

«Тарас Бульба» не мог бы явиться на свет, не будь «Слова о полку Игореве». Все сближает эти два великих творения русской литературы — и поэтическое напряжение слова, и исторический момент, который выбран авторами, и боль за целостность Руси. «Слово о полку Игореве» — слово о *поражении* русского войска и урок, извлеченный из этого поражения. «Тарас Бульба» — слово о гибели Тараса Бульбы и его сыновей, о поражении запорожского войска, о возвышающей смерти, про которую можно сказать: «смертию смерть поправ».

И «Слово...», и «Тарас Бульба» созданы наперекор распре, междоусобице и имеют одну святую задачу — собрать силы Руси (она же — полк, воинство, семья), помирить ее внутри нее самой и призвать на великие дела. И тут и там видна государственная идея, автор — поэт, но автор — и человек, чувствующий свою ответственность за честь и судьбу родины. Гоголь в новой редакции «Тараса Бульбы» не просто поэт, но и певец во стане русского общества.

Небо, степь, река, ковыль в степи, за которым скрываются черные бараньи шапки запорожцев, волы в козацком войске, птица гоголь, появляющаяся и в конце «Слова о полку Игореве», — все здесь как бы единый и неделимый мир, который ткет материю жизни заодно с человеком. Природа в «Тарасе Бульбе» вопрошает человека, человек вопрошает природу. И меж собой — как в поэме о походе Игоря — перекликаются, помня друг о друге, воины. «Есть ли еще порох в пороховницах? Крепка ли еще козацкая сила?» — вопрошает Тарас. И неколебимо единодушен ответ козаков: «Есть еще, батько, порох в пороховницах; еще крепка козацкая сила; еще не гнутся козаки!»

Как и автор «Слова...», Гоголь не зритель на битве, не сторонний присутствующий, а сын и брат козаков, их

соотечественник, который не может молчать, видя их неразумие или грозящую им опасность: «Не добивай, козак, врага, а лучше поворотись назад!» «Козаки, козаки! — окликает он своих героев, — не выдавайте лучшего цвета вашего войска!» Дух Гоголя летает среди битвы, он взмывает, как степная чайка, над полем сражения, вьется, хочет защитить своих.

И так же брезгуют козаки дорогими оксамитами, дерут их на онучи, топчут в грязь золотое шитье, как и воины «Слова...». И так же пирует битва в «Тарасе Бульбе», так же льется вино — кровь воинов, и печаль автора переносится в русские города и веси, где, как сказано в «Слове...», «жены русские восплакались» и «стенание пронеслось по Русской земле».

Места, где происходит действие поэмы Гоголя и «Слова о полку Игореве», граничат друг с другом, а поминаемая в «Слове...» река Сула — река родной Гоголю Полтавщины. И враг у героев этих двух поэм один — половец или татарин, тот самый татарин, что угнал в Крым товарищей Бульбы, разорил сечевой скарб и гонится по пятам за русским войском, надеясь в ослабших его рядах найти себе добычу.

Сечь возмущают раздоры, как и князей Древней Руси. Спорят между собой старшины, козаки, полковники. Слишком дорого приходится платить за это несогласие. Гибнет, оставшись без полка Тараса, Остраница. Разделенное надвое войско запорожское (одна часть ушла вслед за татарами, другая осталась под стенами Дубно) ослабевает, поле под крепостью усеивается козацкими головами. Темное предчувствие, как некое *затмение,* веет над чубатыми козацкими головами, когда Сечь отправляется в поход. «Взглянул Тарас на небо, — пишет Гоголь, — а уж по небу потянулась вереница кречетов. Ну, будет кому-то пожива!» Природа подает козакам намек на их грядущие несчастия. Вот почему воле провидения, исторической логике, которая будто бы подчинена соотношению сил на поле битвы, Тарас должен противопоставить силу и волю духа, идеи — в данном случае идеи товарищества. Для него эта идея выше идеи судьбы.

Вот отчего речи Тараса полны пылающего восторга. Слишком сильны в них интонации самого Гоголя. Песня, горящая строка летописи, ритмика посланий святых апостолов — одним словом, зрелый Гоголь, полный Гоголь, Гоголь, изощривший свое перо в писании «Мертвых душ», в штудировании древних источников, слышен здесь.

«Хочется мне вам сказать, панове, что такое есть наше товарищество, — говорит Бульба. — Вы слышали от отцов и дедов, в какой чести у всех была земля наша: и грекам дала знать себя, и с Царьграда брала червонцы, и города были пышные, и храмы, и князья, князья русского рода, свои князья, а не католические недоверки. Все взяли бусурмены, все пропало. Только так никому уж из них не доведется так умирать!.. Никому, никому!.. Не хватит у них на то мышиной натуры их!»

Эти речи Тараса вынимают лучшее из сердец запорожцев, они овладевают как старыми умудренными сердцами, так и «молодыми жемчужными душами» (образ, повторяющий один из образов «Слова...»). Они проносятся над рядами козаков как слово витии, лиризм которого вызван к жизни подвигом запорожцев.

Гоголь верит в колдовскую силу слова, в слово, которое способно собрать, «сзывая равно всех на святую молитву», а главное, сделать так, чтобы весь «миллион народа в одно время вздрогнул».

Носителем слова в повести являются поэт-автор и поэт-герой. Его несут в народ и певцы-бандуристы, на которых часто ссылается Гоголь в «Тарасе Бульбе». «Густое, могучее слово» Тараса отдается в их песнях, «и пойдет дыбом по всему свету слава и все, что ни народится потом, заговорит о них. Ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого чистого серебра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон...»

Огненной речью Тарас добивается большего, чем перевесом в численности войска. Никакие пушки, которые выстав-

ляют против Бульбы ляхи, не способны противостоять силе слова, направленного в упор в сердце.

Тарас Бульба у Гоголя — и оратор, пророк, пророчествующий на стогнах, и несгибаемый «лев». Он — воплощенное единство слова и дела.

4

Если в первой редакции повести запорожцы безымянно гибли на поле битвы, то в новом «Тарасе Бульбе» у каждого появляется имя, каждому дается минута для произнесения последнего слова. Безымянные смерти превращаются под пером Гоголя в картины прощания товарищей с товарищами. Если в «Мертвых душах» смерть вырывала людей по одному из рядов живых, если души их (как душа прокурора) без слов отлетали на небо, то в «Тарасе Бульбе» это смерть на миру, смерть — тризна и смерть — общий сход.

Кажется, все в одно мгновение слышат то, что кричит среди грома сражения их товарищ. «Прощайте, паны-братья, товарищи! — слышится голос Мосия Ш и л о . — Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!» «Пусть же пропадут все враги и ликует вечные веки Русская земля!» — успевает сказать поднятый на вражеские копья Степан Гуска.

Философствовать значит учиться умирать, сказал древний философ. Герои Гоголя не ищут смерти, но они без пожирающего душу страха идут на смерть, зная, что «не погибнет ни одно великодушное дело».

Смерть, навевающая ужас в «Мертвых душах», ползущая за человеком, подстерегающая его на пиру жизни, в «Тарасе Бульбе» освящена ореолом доблести. Она духовна, хотя Гоголь не скупится на описание рек крови и вида отрубленных голов. На глазах у читателя душа отлетает от тела, излетает из тела, то «хмурясь и негодуя», как у Бородатого, то возносясь прямо к престолу небесному, как у Кукубенко.

Венчает повесть смерть самого Тараса. «И присудили, с

гетьманского разрешенья, сжечь его живого в виду всех... Притянули его железными цепями к древесному стволу, гвоздем прибили ему руки и, приподняв его повыше, чтобы отовсюду был виден козак, принялись тут же раскладывать под деревом костер. Но не на костер глядел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его; глядел он, сердечный, в ту сторону, где отстреливались козаки...»

Распятый Тарас (в первой редакции он был прикручен веревками к бревну) думает не о себе, он даже не ощущает ожогов пламени, которое уже обнимает его, он кричит: «Занимайте, хлопцы, занимайте скорее... горку, что за лесом: туда не подступят они!»

Тарас умирает на возвышении и принародно, как и Остап, которому Гоголь даровал поистине красную смерть. Оставшись один — с горсткой таких же, как он, захваченных в плен К о з а к о в, — Остап ищет в чужой толпе хоть одно лицо, на которое он в муках мог бы опереться. Варшавская толпа, пришедшая посмотреть на казнь, смотрит праздно. «Но когда подвели его к последним смертным м у к а м, — казалось, как будто стала подаваться его сила. И повел он очами вокруг себя: боже, всё неведомые, всё чужие лица! Хоть бы кто-нибудь из близких присутствовал при его смерти!.. И упал он силою и воскликнул в душевной немощи:

— Батько! где ты? Слышишь ли ты?

— Слышу! — раздалось среди всеобщей тишины, и весь миллион народа в одно время вздрогнул».

Слово отца поднимает упавший дух Остапа. Оно же казнит отступника Андрия. Тот не в состоянии ни ответить Тарасу, ни пошевелиться. Андрий умирает один, одинокий, и даже труп его остается брошенным на растерзание птицам.

В судьбе младшего сына Тараса повторяется судьба Хомы Брута. Андрий отдается своей страсти, своему наслаждению. Он эгоизм любви к женщине ставит выше интересов товарищества. Андрий, как говорит Тарас Бульба, «мазунчик». О нем больше, чем об Остапе, волнуется мать, он, в свою очередь, более склонен к женской ласке, чем Остап.

«Смотри, сынку, не доведут тебя до добра бабы!» — предупреждает его Тарас.

И его «предвестие» сбывается. «Нежба», которой прельщается Андрий, приводит его в ряды неприятельского войска. Полячка, как русалка, «выныривающая из темной морской пучины», увлекает его в бездну.

Великое чувство, по Гоголю, все же чувство, которое любезно всем. «Умрем, как жених и невеста, на одной постели!» — говорят запорожцы. Андрий преступает эту заповедь. Погублю себя, шепчет он полячке, откажусь, кину, брошу, сожгу, затоплю.

Как ни прекрасна в повести Гоголя дочь воеводы, как ни обливается она слезами, оплакивая участь голодной матери и отца, как ни старается Гоголь вдохнуть в нее жизнь, она все равно остается «статуей». Несколько строк, посвященных матери Остапа и Андрия, перекрывают все попытки Гоголя показать ослепительную красоту женщины, которая смогла оторвать Андрия и от матери, и от товарищей, и от отчизны.

Старая бедная мать, вьющаяся над изголовьем сыновей своих, когда они спят в ночь перед отъездом на Сечь, ее причитания во время прощания, краткий очерк ее мгновенно исчезнувшей жизни, в которой не было ни радости, ни счастья, — все это звучит грознее и величественнее, чем молитвы и стенания полячки, описания ее льющихся волос, опутывающих Андрия, ее снежно-белых плеч.

В полячке есть то, что сближает ее с роковыми женщинами Гоголя. И смеются ее уста, пишет Гоголь, и все она заливается смехом в тот момент, когда они знакомятся с Андрием, и все время усмешка блуждает на ее губах, как бы выдавая ее догадки о том, что «погибнет козак». Этот смех убийствен. Холод идет от этого смеха, как холодом веет от снежно-белого лба прекрасной полячки, ее снежных рук и снежных век.

Герой Гоголя ищет оправдания своей страсти. Он абсолютизирует страсть и ставит ее над «великим чувством», которому отдаются его отец и брат. «Отчизна есть то, чего

ищет душа наша», — говорит Андрий. Душа для него принадлежность мира, а не какой-то земли. У нее нет родины. Когда ляхи входят в осажденный город и на улицах слышатся крики: «Наши, наши пришли!» — то «не слышал никто из них, — пишет Гоголь о полячке и Андрий, — какие «наши» вошли в город». Для них в это мгновенье — мгновенье их поцелуя — нет «наших», для них есть только их «не на земле вкушаемые чувства».

Янкель говорит о «чужом одеянье», в котором он видел в городе Андрия: *«Потому что лучше,* потому и надел». «Так это, выходит, он... продал отчизну и веру?» — возмущается Тарас... «И ты не убил тут же на месте его, чертова сына?» И слышит в ответ: «За что же убить? Он перешел по доброй воле... Там ему лучше, туда и перешел».

Этих доводов не может принять Гоголь. И у души есть родина, настаивает он, и душа не душа, если покидает отечество.

Из римского «далека» Гоголь взывает к лучшим чувствам своего читателя. Он поэтически опровергает эту философию эгоизма во имя философии самоотвержения. У него Андрий совершает переход в Дубно при полном безмолвии ночи. Когда он является в городе, сорвавшийся со степи ветерок уже предвещает утро. «Но нигде не слышно было отдаленного петушьего крика», — замечает Гоголь. Напоминание об этом крике — обозначавшем исстари *время предательства* (хотя петухов в округе порезали из-за голода) — не нуждается в пояснениях.

5

Гоголя всю жизнь попрекали за то, что он изображает только смешное. В «Мертвых душах» он вынужден был обещать, что примется за картины с описанием достоинств русского человека, картины, где его, Гоголя, идеал явится во плоти живых образов. Не дождавшись, когда ход действия поэмы подведет его к желанному «чистилищу», когда

откроется перед нею вдали сверкающий «рай», он создает параллельно одной поэме другую поэму, в которой русский реквием покрывается русским апофеозом.

В «Тарасе Бульбе» — том самом, который был переписан в Италии, — нашли себя все темы Гоголя. Тут и Россия, и Запад, и страсть, и любовь, и очищение, и возвышение через смерть, и восторг, и смех Гоголя, и обольщение красоты, сладкая отрава ее, которая наполняет человека (Андрий «пьян» своей страстью), и дело, и слово, мгновение и вечность, муки и веселье, и полный звук, и полет на обоих крыльях.

Народ? Он есть в «Тарасе Бульбе». Вожди народа? И они есть. Стихия и разум? Их спор представлен в повести. И 1812 год — год, который, казалось, был обойден Гоголем, как обошел когда-то места Полтавщины Наполеон, — явился в «Тарасе Бульбе» опрокинутым в XVII век.

Смех Гоголя отступает от этой повести. Он пропадает за высокими травами степи, как пропадают за ними крыши хутора Бульбы и Запорожская Сечь.

Вспомним, как кончаются «Мертвые души». Тройка Чичикова выезжает из города. Обрываются тесные улочки — и перед взором автора распахивается «сверкающая, чудная, незнакомая земле даль». Слышится «затянутая вдали песня», «пропадающий далече колокольный звон». Но этот подъем настроения сменяется страницами, где рассказывается о детстве Чичикова и его проделках на житейском поприще. Взятый высоко звук ниспадает под действием неумолимой прозы.

В «Тарасе Бульбе» звук нарастает, поднимается выше и выше и в конце достигает той музыкальной ноты, где гоголевская двойственность как бы исчезает в гармонии.

1984—1985

СОДЕРЖАНИЕ

Игорь Петрович
Золотусский

ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ

Редактор *М. Я. Малхазова*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *Ю. Н. Чистякова*
Корректор *Н. П. Задорнова*

ИБ № 5804

Сдано в набор 29.08.86. Подписано к печати 18.06.87. А 06701. Формат 70X108 $^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 10,50. Уч.-изд. л. 10,50. Тираж 20 000 экз. Заказ № 614. Цена 55 коп.
Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11.
Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109